Germain Bazin

istoria avangardei în pictură



Editura Meridiane

Germain Bazin

istoria avangardei în pictură



din secolul al XIII-lea
pînă în secolul al XX-lea

Traducere de ALEXANDRU CĂLINESCU
Prefață de CRISTINA ANASTASIU



EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1973

CUVÎNT INAINTE

Ce poate fi o istorie a artei — ca orice recuperare ordonată de trecut prin prezent — altceva decît o istorie a vîrfurilor ei, a „avangardei“ tuturor timpurilor ? Mersul istoricului peste secole, oricît de pedant şi mărunţit ar fi în călcătură, seamănă mai întotdeauna cu paşii lui Petit Puce, are ritm de „din şapte în şapte leghe“. Iar cizmei fermecate îi ţine loc cîte un principiu de valorificare, de a cărui advertenţă şi rigoare depinde succesul mult rîvnitei obiectivităţi ştiinţifice a antreprizei. Dar cîtă lipsă de luciditate, sensibilitate ori chiar neglijenţă nu se pot ascunde uneori îndărătul unui asemenea principiu ! Poate că viitorul, alcătuind prin „supraetajări“ o mai vastă istorie a culturii, va şti să selecteze, din omisiunile sau supralicitările actuale, simptomele clare ale unei maladii spirituale, imposibil de înţeles altfel decît în contextul socio-istoric care a generat-o. Rafael pe rînd adorat, contestat şi iarăşi „repus în drepturi“ (ca în această lucrare de Germain Bazin) va constitui — şi de fapt, constituie încă de pe acum — termenul unei ecuaţii care pune mai puţin în cumpănă arta propriu-zisă, cît momentele de „pace ori război“ ale omului cu realitatea. Din această perspectivă este limpede prin urmare că orice considerare critică a trecutului dă, în subsidiar, măsura prezentului.

Autorul volumului de faţă, istoric de artă experimentat, încearcă să restituie o imagine fidelă a artei timpurilor — ca fenomen unic (chiar dacă condiţio-

nat de termeni determinanți materiali și spirituali) — a cărui desfășurare e progresistă. De la antichitate la Renaștere și dinspre Renaștere spre moderni sînt reținute „cîștigurile" exclusiv din domeniul reprezentării, ameliorările formale ale unui aceluiași mod de figurare, acceptat ca singur viabil pentru artă: realismul.

Fără să se declare explicit partizan al „mimesisului" de model aristotelian, G. Bazin reține și valorifică cu precădere momentele în care arta se dovedește egală naturii, delimitîndu-le net de cele în care natura domină arta — epoci de decădere — sau este dominată de către artă — categorie în care arhaismul coexistă cu atitudinea modernă. Înainte chiar de a parcurge capitolul închinat artei actuale, cititorul poate deduce deci respingerea ei dintre fenomenele de autentică avangardă, plasarea ei în afara acestui lanț alcătuit din verigile pozitive ce asigură un progres al cărui apogeu rămîne încă de considerat.

Propunînd pentru „avangardă" accepțiunea curentă de pionierat și grupînd sub același semn pe toți precursorii, iluminații care și-au devansat ori revelat epoca, autorul reia cu volubilitate momentele mari ale istoriei artei într-o ordonare incontestabilă. „Ștafeta cîștigătoare" grupează — în jurul ideii de reprezentare — valorile picturii dintotdeauna, eliminînd, întru respectarea principiului, pe un Tițian, Poussin ori Gauguin dintre avangardiștii reali, ca pe niște „perfecționiști" de geniu ai unor valori artistice pe care le recepționează numai, dar nu le și iscă. Desigur că mînuit cu abilitate, principiul adoptat de autor rezistă mai mult decît mulțumitor și nu îngăduie erori sau „mari nedreptăți" (deși poate, în chip paradoxal, o asemenea reconsiderare care-și propune o privire proaspătă asupra unui material arhicunoscut, ar fi fost propulsată tocmai de un accent mai pătimaș și chiar de un anume tenace exclusivism). Lectură plăcută, înalt instructivă, cartea lui G. Bazin nu este dintre cele care pot stîrni controverse; i se pot, eventual, discuta numai unele parti-pris-uri, care țin deopotrivă de formația clasicizantă a autorului cît și

de remarcabila sa abnegație (depășind simpla ad ație) față de arta franceză.

Urmărind evoluția genurilor (de pildă, de la ı sajul compus pompeian la peisajul flamando-olan pînă la invenția „romantică" instaurată de șco danubiană, ș.a.m.d.) și a tehnicilor — de la frescă ulei, sau de la ton local la sfumato — Bazin s bilește utile ierarhii sistematice, clasamente ch care plasează în frunte pe frații Van Eyck ca pe „ mai mari inventatori din istoria picturii", pict inaintea sculpturii ca fiind „mai capabilă să imi (feindre); situația de artă provincială ca evident „r favorabilă picturii de avangardă", afirmații ce t buiesc reținute cu o cuvenită precauție. O nouă bă lie este dusă și poate că și cîștigată, în favoarea Rafael: i se subliniază geniul inventator al unei ti logii și iconografii ale căror prea insistente prelu au permis uzura în percepția însăși a artistul Correggio este și el reorînduit în economia prog sivă a istoriei de artă ca inițiator al tuturor elem telor baroce; Tițian apare numai în postura moștenitor dotat al mijloacelor lui Giorgione, proc mat acesta din urmă, „inventator al picturii simb lice", întîiul artist „care pictează pentru sine". Une însă — și datoria unei prefețe este de a avertiza c torul — se strecoară și curioase lapsusuri, mome în care fidelitatea față de raționament tinde să de tureze chiar realitatea faptelor: Monet, scrie auto „Avangărzii picturii..." este „mai îndrăzneț" de Manet căci „a avut curajul să se măsoare cu nat fără intermediar". Și totuși, s-ar putea replica, „n lașul" Manet a fost pictor mai mare...

Cîteva poncife întristătoare, a căror circulație e responsabilă în mare măsură de îndepărtarea ma largi a publicului de arta modernă, marchează ca tolul destinat istoriei avangărzii contemporane: cre torul nu mai este altceva decît un „inventator", „ocnaș aurit", ce urmărește în expozițiile — „moși numai o „originalitate" dubioasă, obținută prin „ex biționisme" de tot solul. In același timp, însă, o trăs tură esențială a artei moderne este surprinsă cu ma finețe și adăugată lanțului progresiv pe care-l alc tuiește „avangarda": și anume, dispariția de

de remarcabila sa abnegație (depășind simpla admirație) față de arta franceză.

Urmărind evoluția genurilor (de pildă, de la peisajul compus pompeian la peisajul flamando-olandez pînă la invenția „romantică" instaurată de școala danubiană, ș.a.m.d.) și a tehnicilor — de la frescă la ulei, sau de la ton local la sfumato — Bazin stabilește utile ierarhii sistematice, clasamente chiar, care plasează în frunte pe frații Van Eyck ca pe „cei mai mari inventatori din istoria picturii", pictura înaintea sculpturii ca fiind „mai capabilă să imite" (feindre); situația de artă provincială ca evident „mai favorabilă picturii de avangardă", afirmații ce trebuiesc reținute cu o cuvenită precauție. O nouă bătălie este dusă și poate că și cîștigată, în favoarea lui Rafael : i se subliniază geniul inventator al unei tipologii și iconografii ale căror prea insistente preluări au permis uzura în percepția însăși a artistului; Correggio este și el reorînduit în economia progresivă a istoriei de artă ca inițiator al tuturor elementelor baroce; Tițian apare numai în postura de moștenitor dotat al mijloacelor lui Giorgione, proclamat acesta din urmă, „inventator al picturii simbolice", întîiul artist „care pictează pentru sine". Uneori însă — și datoria unei prefețe este de a avertiza cititorul — se strecoară și curioase lapsusuri, momente în care fidelitatea față de raționament tinde să denatureze chiar realitatea faptelor : Monet, scrie autorul „Avangărzii picturii..." este „mai îndrăzneț" decît Manet căci „a avut curajul să se măsoare cu natura fără intermediar". Și totuși, s-ar putea replica, „mai lașul" Manet a fost pictor mai mare...

Cîteva poncife întristătoare, a căror circulație este responsabilă în mare măsură de îndepărtarea masei largi a publicului de arta modernă, marchează capitolul destinat istoriei avangărzii contemporane : creatorul nu mai este altceva decît un „inventator", un „ocnaș aurit", ce urmărește în expozițiile — „moșii", numai o „originalitate" dubioasă, obținută prin „exhibiționisme" de tot soiul. În același timp, însă, o trăsătură esențială a artei moderne este surprinsă cu mare finețe și adăugată lanțului progresiv pe care-l alcătuiește „avangarda" : și anume, dispariția, de la

Duchmap încoace, a caracterului necesarmente factibil al actului plastic. Drumul este astfel deschis către fenomenele cele mai noi, în buna tradiție occidentală, pentru care raționalismul și-a asumat nu o dată rolul de cal troian întru acceptarea a ceea ce s-ar putea numi „tulburătoarele nonconformisme".

Și dacă admirăm la Bazin darul rar de a descrie în noua iconoclastie o altă dogmă, poate necesară în economia progresului „reprezentării" însăși, să nu-i pierdem din vedere și acele calități care țin de probitatea meșteșugărească — probitate despre care se poate oricînd vorbi, fie că este vorba de un dulgher sau de un comentator avizat de cultură. Revelînd marja de creativitate obligatorie, de criticism deopotrivă analitic și sintetic pe care oricare reconsiderare de istorie trebuie s-o garanteze, lectura volumului de față este dublu instructivă în măsura în care recomandîndu-se ca o lucrare competentă, incită și la parcurgerea atentă a altor lucrări, lucrări cu aceeași menire.

CRISTINA ANASTASIU

INTRODUCERE

În terminologia militară, termenul *avangardă* denumește un detașament de vîrf avînd misiunea să pregătească drumul pentru grosul armatei, căruia îi revine lupta hotărîtoare. Aplicat, în sensul lui propriu, altor domenii ale activității umane, acest termen nu ar putea, prin urmare, să-i desemneze pe creatori, ci doar pe precursori, într-o oarecare măsură prematuri, pe toți cei care, după ce au întrevăzut mult înaintea tuturor cine știe ce formă nouă, au lăsat pe alții s-o exploateze atunci cînd îi va veni vremea maturizării, așa cum au fost în pictură Savoldo și Pordenone care l-au anunțat pe Caravaggio, Herrera cel Bătrîn care a deschis calea înțelegerii operei lui Goya, Hercules Seghers sau Elsheimer care au anticipat maniera vizionară a lui Rembrandt.

Epoca noastră a dat alt sens cuvîntului avangardă, cel puțin în domeniul artistic, încercînd să vadă în ea faptul decisiv al invenției înseși, capabilă să substituie formelor de ieri pe acelea de azi, caracterul anticipativ al acestora din urmă datorîndu-se în mai mică măsură valorilor de înnoire pe care le conțin, cît voinței de respingere a societății în care pătrund. Noțiunea revoluționară de inventator, transferată în domeniul picturii de altădată, riscă să-și falsifice cu totul sensul îndeosebi pentru faptul că s-a creat acea etică romantică a pictorului blestemat, a cărui valoare creatoare este interpretată mai curînd în raport cu izolarea pe care o provoacă. În felul acesta îl vom prețui mai mult pe Caravaggio, care ne

apare ca un spadasin, decît pe Rubens care a trăit ca un prinț și o vom face prefăcîndu-ne că ignorăm faptul că, departe de a fi un renegat, pictorul *Vocației sfîntului Matei* și-a uimit epoca prin geniul său și a făcut imediat școală. E imposibil să înțelegem arta de odinioară dacă ținem neapărat să vedem în artist un om respins de societate. Trebuie să recunoaștem că civilizațiile care au precedat lumea contemporană au lăsat artistului cea mai mare libertate în găsirea formelor capabile să le servească idealurile. În evul mediu, biserica, deși a dat naștere unor programe, nu și-a persecutat niciodată iconarii ; prea aspră nu a fost niciodată ; nici chiar mai tîrziu, cînd îngrijorată fiind de spiritul Reformei, s-a hotărît să fie severă. Inchiziția nu l-a obligat pe Veronese să distrugă *Ospățul în casa lui Levi*, ci doar să-i facă unele modificări. Parohiile sau confreriile, speriate de populismul lui Caravaggio, refuzîndu-i unele opere i le-au lăsat totuși lui, fără măcar să se supere că un tablou respins de ele, ca *Moartea Fecioarei*, a putut să devină pentru artist prilejul unui triumf personal.

În epoca Renașterii, artistul, chiar cînd lucrează pentru biserică, se bucură de o facultate creatoare neîngrădită. În văzul și cu știrea tuturor, Fra Filippo Lippi îi dă Fecioarei trăsăturile amantei sale, o călugăriță pe care o răpise dintr-o mănăstire ; Fecioarei din Anvers Fouquet îi va da înfățișarea amantei regelui. Grünewald găsește un mecena și o mînăstire pentru a-și adăposti teribilele sale viziuni. Artistul e considerat deasupra legilor ; un popă îi iartă lui Benvenuto Cellini faptul că este un asasin, iar Caravaggio, și el un ucigaș, era grațiat de Paul al V-lea în momentul cînd, fugar, murea de friguri pe plaja de la Porto Ercole.

Începînd cu Renașterea, artistul e apreciat numai în funcție de posibilitățile sale de înnoire. Prinții cultivați din secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea caută pretutindeni noul și se bat după cei ce-l găsesc. Multe îndrăzneli sînt datorate atît mediului cît și artistului. Ne minunăm de geniul inventiv al lui Arcimboldo, care a precedat cu atîtea veacuri suprarealismul ; dar în cercurile milaneze, sătule în acea vreme de academism, el pare un artist banal ;

a trebuit să fie descoperit de curtea manieristă de la Praga ca să-și dea seama de posibilitățile lui. Cearta care-i opune pe neofobi neofililor este un fapt contemporan. Unii critici de artă și biografi ai timpului nostru, care se dau în vînt după artiștii infirmi, bețivi, declasați, nebuni, sinucigași, anarhiști, arțăgoși sau nenorociți vor fi nevoiți să se resemneze și să vadă în marii novatori de odinioară altceva decît niște ființe asociale [1]; vor trebui să accepte că Goya, unul din zeii epocii noastre, în care văd tipul revoltatului, a fost un om destul de abil ca să se strecoare printre diferitele regimuri ce și-au disputat Spania acelei vremi, reușind să rămînă la suprafață tot atît de bine în „colaborare" cît și în „rezistență".

Trebuie deci să afirmăm că acest dezacord fundamental între artist și vremea sa n-a existat niciodată în trecut? El își găsește antecedente în Olanda secolului al XVII-lea, unde cei mai mari artiști, Franz Hals, Ruisdael, Rembrandt, Vermeer au fost nevoiți să se resemneze cu gîndul de a rupe, mai curînd sau mai tîrziu, cu mediul lor, pentru a se închide în însingurarea geniului, cu toate consecințele materiale pe care le implica această ruptură. Condiția de paria, impusă artistului de „avangardă", se manifestă așadar ca un fapt legat de civilizația burgheză, ca o voință de compensare a îndrăznelilor și intervențiilor ei din domeniul acțiunii printr-un conservatorism estetic și etic capabil să-i trezească acel sentiment al stabilității, necesar acțiunilor sale. În civilizațiile aristocratice, dimpotrivă, artistul este vrăjitorul de la care o societate, însetată de jocurile spiritului, așteaptă inventarea necontenită a unor distracții neprevăzute. Fără a se teme de reprobarea curții, Filip al IV-lea, întrezărind geniul lui Velázquez, îi satisface ambițiile de mărire, îl tratează ca prieten și confident, făcînd din el primul artist eliberat de sclavia comenzilor, titlul de noblețe pe care i-l conferă interzicîndu-i chiar să facă comerț cu arta sa. Oare Velázquez ar fi fost pe deplin el însuși

[1] Frații Goncourt nu aveau oare dreptate atunci cînd refuzau să se lase emoționați de mizeria artiștilor pe care îi studiau? „Pîrliții nu ne impresionează", scriau ei într-o vreme cînd mitul artistului blestemat nu fusese creat încă, în perioada de după drama impresioniștilor.

fără Filip al IV-lea? Perioada sevillană dezminte acest lucru. Mai erau și alți pictori la curtea din Madrid și chiar mai pricepuți în măguliri; dar la Velázquez, regele întrevede geniul și numai acesta îl atrage. Trebuie să recunoaștem că habsburgii, Carol Quintul, Filip al II-lea, Filip al IV-lea, au respectat independența geniului mai mult decît au făcut-o burbonii. Cînd Ludovic al XIII-lea îl smulge pe Poussin de la Roma, o face pentru propria sa glorie și nu pentru aceea a artistului; nenorocitul pictor e copleșit de atîta muncă și fuge cît poate mai repede. Ludovic al XIV-lea fu el însuși creierul genial care a supus după voia sa întreaga artă a vremii. În secolul al XVIII-lea, în Franța, încercările originale se fac în afara curții, care favorizează academismul, iar în Spania înscăunarea burbonilor aduce fermentul căruia i se va supune arta autohtonă. Cartea de față își propune deci să nu se lase influențată de conceptul de înnoitor, concept al timpului nostru, și să încadreze în „avangarda" picturii pe toți cei care au fost pionierii ei făcîndu-o să progreseze din cucerire în cucerire pînă la distrugere, distrugere la care asistăm acum — fie că și-au depășit epoca, fie că, dimpotrivă, au descoperit-o ei înșiși. Așadar să nu ne mirăm văzînd incluși printre pictorii de „avangardă" artiști ca Rafael sau Correggio, care au înfăptuit în artă adevărate revoluții. E drept că, dacă vrem să nu greșim, aceștia sînt „pictori blestemați" cel puțin cu titlu-postum! Picasso vorbind despre Rafael afirmă: „Dacă ar reveni acum cu exact aceleași pînze, nimeni nu i-ar cumpăra una. Ba mai mult, nici măcar nu le-ar privi cineva".

În schimb, printre ei nu intră — fără a ține seamă de preferințele autorului — artiști precum Tițian, Poussin sau Gauguin, al căror geniu se împlinește armonios pornind de la niște date anterioare. Ceea ce nu postulează o respingere a clasicismului ca poziție novatoare, de vreme ce Rafael și Giotto sînt așezați printre marii „înnoitori"; crearea factorilor clasicismului poate să fi fost o „poziție de luptă"; iar dacă a dat naștere unui academism atît de durabil, acesta nu trebuie atribuit pasivității lui, ci generațiilor de după el. Ne-am străduit deci să-l privim pe Rafael

cu ochii omului care, în 1511, putea să contemple frescele din *stanza della Segnatura*, și nu în starea de spirit a unui modern, excedat de patru veacuri de rafaelism.

Această privire proaspătă asupra lucrurilor din trecut necesită o puternică voință de a se elibera de toate ideile adunate prin „tradiție". Cu toate acestea, înlănțuirea care a transmis pînă la noi experiența primului om nu se poate realiza decît datorită unei neîncetate reînsuflețiri a moștenirii.

Ce s-ar alege din tradiție, dacă n-ar avea sprijinul revoluționarilor pentru a o apăra împotriva tradiționaliștilor ? Numai ei o pot smulge din mîinile cioclilor ; cît sînt tineri se poartă cu ea ca niște copii teribili, dar vine ziua cînd tradiția trebuie să-i ierte : au salvat-o. Este întocmai ca „Fecioara îndurării" care adăpostește sub mantia ei întreaga seminție omenească.

În perspectivă, relieful originalului se tocește pentru a intra în linia generală a evoluției. Tradiția și evoluția sînt rude apropiate ; ceea ce trece din mînă în mînă își pierde din substanță prin uzură și pentru a compensa pierderea trebuie să se depună mereu un strat nou. Vedem aceasta în viață, căci ea nu dăinuie decît continuîndu-se prin individ, dar niciodată, de la începutul lumii, nu s-a aflat vreun individ care să-l reproducă întocmai pe cel dinaintea lui.

Chiar dacă nu se împotrivește neapărat mediului social, creația artistică tot o luptă rămîne. Datorită civilizației burgheze și marxismului pe care l-a generat prin reacție, conflictul a fost coborît la o ciocnire între oameni, cînd, în realitate, el se află mai adînc, în suflet, fiind un conflict al omului cu sine însuși. Sfîșierea aceasta a fost exprimată de greci în mitul lui Prometeu. A crea înseamnă în mai mare măsură a se chinui decît a chinui. Soarta artistului este să-și asume contradicțiile umane pentru a le explicita sau a le rezolva. Dacă secolul al XIX-lea a făcut din el un țap ispășitor, aceasta este o situație care-l caracterizează ; însă, în alte epoci, adică oricînd și chiar și astăzi, el este cinstit ca o ființă inspirată, în stare, cu mijloacele oferite de vizibil, să reveleze oamenilor un mesaj.

I. MOȘTENIREA PIERDUTĂ

Platon, a cărui gîndire transmisă prin neo-platonism avea să influențeze atît de profund Renașterea, manifesta un mare dispreț pentru artă, minciună mai cumplită decît natura, deoarece — după părerea sa — există totdeauna o degradare de la esență la aparență și artistul, în loc să se ridice asemenea filozofului pe panta care duce de la Principiul Unic către infinit, se lasă să alunece cît mai jos. Într-o vreme cînd descoperirea naturii trezea mult entuziasm, pictorii contemporani cu Platon nu puteau fi pentru dînsul decît niște corupători. Zeuxis, care pentru a picta frumusețea Elenei, a folosit, ca model, cinci tinere alese dintre cele mai frumoase din Corint, nu găsește nici măcar îndurare în ochii lui; pictorul nu va realiza decît o frumusețe compozită, deoarece frumusețea absolută este aceea care nu îmbracă nici o aparență corporală și la care numai dialectica dragostei ajunge.

În cadrul societății sale ideale, Platon admite totuși arta care ar putea să ajute, într-o oarecare măsură, spiritele de rînd să-și refacă pornirile tulburate de valurile transformării; este însă ostil criteriului subiectiv în judecarea operei artistice (plăcerea pe care aceasta o procură) iar artistul, după părerea lui, e destinat „imitației"; cu toate acestea, departe de a-l îndemna să reproducă aparențele în transformarea lor, imitația

constă într-un fel de apropiere de realitate, ea fiind esenţa, prin respectarea proporţiilor juste, acelea pe care le definise Policlet cu un secol mai înainte în *Canonul* său. Arta se află deci împietrită în academism şi Platon dă ca exemplu artiştilor vremii sale hieratismul egiptean care n-a mai evoluat de milenii.

Avertismentele filozofului vor fi însă zadarnice. Artiştii secolului al IV-lea urmează învăţăturile lui Gorgias care preconizează iluzionismul; se simt atraşi de doctrina lui Aristotel pentru care arta trebuie să fie vie şi să joace în societate un rol binefăcător prin acel *catharsis* sau purificare de pasiuni; spre deosebire de Platon, Aristotel favorizează aşadar îndrăzneala, înnoirea ca izvor de creaţie, într-un cuvînt, „avangarda''. Cele două principii al căror conflict avea să alimenteze întreaga evoluţie ulterioară a picturii europene sînt astfel statornicite încă din secolul al IV-lea înaintea erei noastre, secol considerat ca cel mai strălucit pentru pictura greacă.

Se înţelege că pictura putea să-i pară lui Platon ca cea mai primejdioasă dintre arte, deoarece scopul ei era imitaţia. Omul de geniu care forţase destinul fusese în secolul precedent Polignot din Tasos. Picturile sale făcute la Atena împreună cu Micon cît şi acelea făcute singur la acel *leské* (loc de întîlnire) al cnidienilor de la Delfi, reprezentau: *O luptă între greci şi amazoane*, *Căderea Troiei*, *Lupta de la Maraton*. Într-adevăr, lupta oferă un subiect de toată frumuseţea pictorului care caută expresia, acţiunea şi situarea în spaţiu (Paolo Uccello îl va experimenta mai tîrziu). Tocmai aceasta reuşise să realizeze Polignot, eliberîndu-şi arta de sclavia suprafeţei; din ceea ce era o artă a desenului el a făcut pictură. Ca un adevărat clasic, acest contemporan al lui Fidias respecta adevărul supus regulilor măsurii şi frumuseţii. Nevoile regiei cerute de teatru, aflat atunci în epoca lui de mare strălucire, aveau să-i împingă pe artişti la o mai mare îndrăzneală cînd lucrau în *trompe-l'oeil* şi *faux-semblant*. Primul decor, spune Vitruviu, „a fost făcut la

Atena în timpul lui Eschil de către Agatarh; el a scris și un tratat despre această artă, avînd continuatori pe Democrit și Anaxagora, care și ei s-au ocupat de același subiect". Rețetele au fost perfecționate la sfîrșitul secolului al V-lea de către Apolodor skiagraful (cuvîntul skiagrafie desemnează acest procedeu); prin îmbinarea unor suprafețe plane, se creează iluzia lumii exterioare, a reliefului și a colorației ei. Aceasta însemna, pe atunci, o avangardă a picturii criticată de tradiționaliști, partizani ai clasicismului lui Polignot. Zeuxis și Parasios merseră mai departe, pășind pe această cale; Pliniu ne spune că amăgite de imagine, niște păsărele au venit *pe scenă* să ciugulească boabele de strugure pictate de Zeuxis, iar Parasios pictase o perdea cu falduri cu atîta artă, încît, privind-o, un confrate a fost ispitit să tragă de ea crezînd că este adevărată și că după ea se află tabloul. Anecdote exemplare, născocite fără îndoială de sofiști și care ne lasă să ghicim unele conflicte estetice. Pliniu ne spune că Zeuxis a arătat că dacă copilul pe care-l zugrăvise alături de struguri ar fi fost tot atît de asemănător realității ca și aceștia, păsările nu s-ar fi năpustit să-l ciugulească; dar, spre mirarea tuturor, pictorul a distrus fructele și nu a păstrat decît copilul pe care-l considera mai „desăvîrșit". Încă din acea vreme existau școli și „bisericuțe"; în timp ce Parasios se străduia să redea viața prin elocvența conturului, Zeuxis perfecționa modeleul prin clarobscur. Anevoios este acest drum al invenției! Umbrele s-au făcut simțite pe corpurile bărbătești, mai musculoase, înainte de a apărea pe netedele nuduri feminine; iată apoi „punctele de lumină" făcînd să scînteieze cuirasele ca la Tițian sau Rubens; racursiul, punînd în valoare relieful, devine mai îndrăzneț: Apeles va ajunge să scoată afară din tablou mîna lui Alexandru, îndrăzneală care va reapare în Occident abia în secolul al XVIII-lea. În vremea lui Apeles pictura se detașează de zid, devine obiect mobil, se agață de perete sau se așază pe o

simeză; orice poate fi pictat: scena istorică, portretul, peisajul și natura moartă; acest ultim „gen" va prospera; la sfîrșitul secolului al IV-lea sau la începutul secolului al III-lea, Piraikos își făcuse din el o specialitate, pictînd firme de bărbieri sau de cizmari. Reproducea și lucruri de-ale gurii; erau fără îndoială tablouri mici, protejate de obloane, ca acelea care se văd reprezentate în *trompe-l'oeil* la Pompei sau la Roma în decorurile murale din secolul I.

Un mozaicar, Sosos din Pergam (secolul III sau II î.e.n) a avut ideea bizară să picteze pardoseala unei sufragerii înainte de a se fi măturat resturile mesei; pentru a desemna acest gen de pictură, cei vechi au numit-o *rhyparographia*, adică „pictură de gunoaie"; era un joc de cuvinte pentru *rhopographia* care însemna „pictură de lucruri minuscule". Acest cuvînt era opus altuia, *megalographia*, care însemna pictură murală. Imitarea lucrurilor obișnuite a avut un mare succes pînă la sfîrșitul lumii antice; romanii cumpărau cu prețuri mari originalele grecești, îi puneu pe artiști să le copieze pe pereți sau pe pardoseli. Acestea sînt viitoarele *bodegones* spaniole. Alte naturi moarte se numeau *xenia* (sau daruri); ele perpetuau obiceiul de a dărui gazdelor fructe, vînat, obiecte de sticlă sau de argint.

Pentru a pătrunde misterul acestor opere dispărute e zadarnic să cercetăm pictura vaselor, așa cum s-a încercat pînă acum. Privind oalele din Urbino ne-am putea oare imagina opera lui Rafael? Mai mult încă, nașterea picturii clasice aduce decadența decorului de pe vase; acesta din urmă, de altfel, rămăsese subordonat desenului; trebuie totuși să deosebim între acestea lecitele funerare atice pictate pe fond alb, din secolele al V-lea și al IV-lea, a căror tehnică se apropie mai mult de tehnica picturii. În secolul următor, vasele din Centuripae (Sicilia) și din insula Lipari ne permit să apreciem culorile lor proaspete și desenul estompat care se pierde în cadrul picturilor elenistice. Este momentul în

care filozoful Filostrate scrie: „Totul își are culoarea sa, îmbrăcămintea, armele, casele și apartamentele, pădurile, munții, izvoarele și *aerul care învăluie orice lucru*". Această afirmație, inspirată fără îndoială de pictura contemporană, nu s-ar putea oare aplica picturii impresioniste? Însă picturile șterse sau vulgare, care ni s-au păstrat, ne aduc doar prea puține informații utile; la frontiera dintre lumea grecească și cea barbară, în Bulgaria, mormîntul de la Kazanlîc, datînd din secolul al III-lea, prezintă un decor pictat, fără îndoială cam arhaizant; cvadriga dovedește efortul artistului de a reprezenta în felurite atitudini nerăbdarea cailor pe care pictorul știe să-i așeze pe suprafață pentru a da viață acesteia; „primitivismul" se vede totuși în mediocritatea desenului, pe care grecii l-au practicat întotdeauna cu o neegalată artă.

Oricît ar fi ele de tardive, e preferabil să cercetăm nenumăratele mărturii ale picturii romane descoperite la Pompei, Herculanum, Stabia și Roma, mărturii respinse atît de partizanii cît și de adversarii lor. Critica italiană e scindată acum de o polemică privitoare la valoarea acestor picturi. Carlo Ragghianti, comparîndu-le cu operele grecești, apără originalitatea lor pe cînd arheologii le consideră drept un produs provincial al unei imitații academice ori grosolane a capodoperelor picturii elenice. Ranuccio Bianchi-Bandinelli a susținut această teză în niște articole apărute în 1940 și 1941, și reunite într-un volum de eseuri în 1950; prin exemple precise, luate în special din celebra *Vilă a misterelor*, surprinde în flagrant delict de imitație pe pictorii campanieni și nu-i este greu să arate aceste „erori" ale unor copiști lipsiți de inteligență. Orice ar crede despre tezele lui Carlo Ragghianti, spiritele cele mai înclinate să le combată nu-i vor putea contesta meritul de a fi examinat pentru prima dată aceste picturi ca pe niște opere de artă executate de diferiți indivizi — fie că erau sau nu copiști — și de a fi descoperit în ele diferite „maniere", deci și mîini, — ceea ce i-a

permis să constate că aceste opere îl copiau pe cutare sau cutare „maestru", nemulţumindu-se cu o clasificare anonimă a stilurilor, aşa cum se făcea înaintea lui. Critica arheologică a lui Ranuccio Bianchi-Bandinelli şi critica formală a lui Carlo Ragghianti nu se vor pune, probabil, niciodată de acord, întrucît se bazează pe principii opuse. Arheologii judecă după criteriile perfecţiunii absolute, pe care a atins-o clasicismul, criteriu pe care l-a apărat Berenson pînă la moarte, adăugîndu-i prelungirea lui firească, clasicismul italian. Mai modernistă, critica lui Carlo Ragghianti decurge din principiile lui Riegl, după care orice gest artistic este semnificant şi traduce o voinţă formală *care se poate întîmpla să nu fie nicăieri mai vădită decît în imitaţie.* Ca exemplu de originalitate în imitaţie, Carlo Ragghianti îl citează pe Arnolfo di Cambio care copia sarcofagele creştine. Cît despre „stîngăcie", ea a încetat să mai fie o valoare negativă în lumina revalorificării civilizaţiilor primitive, revalorificare făcută la iniţiativa lui Riegl. În virtutea acestor principii, mai mult sau mai puţin conştiente, „provincialismul" în arta romană de vreo 10 ani încoace este preţuit din nou; de ce nu s-ar întîmpla la fel şi cu această formă provincială care este pictura campaniană?.

Neputînd păstra frumuseţea din pictura grecească, pierdută pentru totdeauna, Campania romană o reia în genurile şi subiectele ei. Teoria platoniciană a transmiterii formelor clasice ne permite să întrevedem, în diferite scene mitologice, o reflectare a capodoperelor marilor maeştri din secolele al V-lea şi al IV-lea, fără să putem raporta la vreunul dintre ei aceste interpretări mai libere decît copiile făcute atunci după arta statuară. Cele mai multe dintre aceste scene sînt de o nobleţe clasică. Este un mozaic care, neîndoielnic, exprimă cel mai bine îndrăzneala picturii din epoca elenistică; *Bătălia de la Issos* este, desigur, copia unei opere celebre executate pentru unul din urmaşii lui Alexandru de către cine ştie ce pictor de curte (Filoxene din Ere-

tria, Elena din Alexandria, Protogene sau Aetion?). Cu toată transpunerea grosolană, inevitabilă în mozaic, putem aprecia jocul nuanțelor, al luminilor, al reflexelor și al umbrelor purtate, forța expresiilor, dinamismul acțiunii și, mai ales, arta de a sugera adîncimea. Forma calului în prim plan, văzut dinspre crupă, este îngrămădită toată la un loc; va trebui așteptat un Rubens pentru a regăsi un atît de îndrăzneț racursiu.

În cele trei orașe acoperite de lava Vezuviului pictura antică are tot ce-i trebuie. Toată varietatea peisajului, pe care îl va inventa mai tîrziu Occidentul, se găsește aici. Iată peisajul clasic, servind drept cadru unei acțiuni epice care ne face să ne gîndim la Poussin sau la Claude Lorrain (*Peisaj din Odiseea*, Muzeul Vaticanului); de inspirație elenistică, figurînd, într-o atmosferă de vis, animale și sanctuare împrăștiate prin natură, iată „peisajul sacru", de inspirație poetică, evocînd peisajul idilic al secolului al XVIII-lea francez; peisajul exotic, cu animale africane, este de origine alexandrină; mai sînt și peisajele marine, porturile, peisajele urbane. Picturile din casa Liviei de la Prima Porta (Muzeul Termelor din Roma) și unele decoruri recent dezgropate la Pompei au revelat cercetătorilor uimiți că genul „verdure" al evului mediu francez era cunoscut de antici. Ce mai lipsește acestei prezentări a tuturor spectacolelor naturii, ce-i va mai rămîne artei occidentale să inventeze? Numai un singur lucru: peisajul-portret *care să reproducă* un motiv, sau un aspect limitat al naturii, căci artiștii antici nu au conceput decît peisaje compuse.

Chiar dacă pictura istorică era la cea mai mare cinste, scenele de gen încîntau și ele privirile romanilor din Campania și datorită lor știm atît de multe despre viața familială sau populară, despre intimitate, despre viața străzii, a cîrciumii, și chiar despre aceea a caselor de toleranță; povestirile picarești, zugrăvite uneori într-un spirit satiric, ne duc cu gîndul la Callot; cunoaștem datorită acelor *xenia*, felurile de

mîncare şi vesela; aflăm că le plăceau animalele, păsările, în special florile, fluturii, formele însuflețitoare ale copiilor goi, acei „amoraşi" care îndeplinesc, jucîndu-se, toate obligațiile oamenilor. Cît despre arta „skiagrafiei", toate etapele dezvoltării ei ni s-au făcut cunoscute prin casele din Pompei.

Italienii vor moşteni de la romani gustul de a face din casă un spațiu închis, pentru ca apoi să deschidă zidurile unor păduri de vis sau unor arhitecturi de basm. O chestiune disputată este aceea de a şti dacă au practicat arta denumită *perspectiva artificialis* cu un singur punct de convergență. Văzînd decorurile celui de al „doilea stil" de la Pompei, putem considera că s-au apropiat mult de ea prin întîlnirea liniilor pe un ax de convergență, dar cu mai multe direcții de iluminare (decorație provenind de la Boscoreale, Muzeul Național din Neapole). Picturile celui de al treilea şi mai ales ale celui de al patrulea stil, cu mai multe puncte de convergență şi cu decor exuberant, demonstrează că la sfîrşitul lumii elenistice scenografia trebuie să fi fost tot atît de bogată în resurse ca şi aceea a operei baroce din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. Acest decor, provenind de la Herculanum (Muzeul din Neapole) cu cortina atît de bine simulată încît ne duce cu gîndul la aceea a lui Parasios, nu evocă oare fanteziile cele mai poetice ale pictorilor din familia Bibiena? În speculațiile lor asupra spațiului, anticii au anunțat, aşadar, marile forme baroce ale Occidentului, cel puțin pe o suprafață parietală, căci, în acest domeniu, doar un lucru pare să nu fi fost cunoscut de ei: pictura plafonantă.

Minunată întîmplare, care, cu prețul unui cataclism, ne-a păstrat acest uimitor muzeu de pictură antică, îngropat ca o comoară sub pietrele şi lava Vezuviului! De cîte frumuseți am fi fost lipsiți fără acea erupție din anul 79! Locuitorii din Pompei, din Herculanum şi din Stabia au plătit cu o moarte cumplită prețul nemuririi. Parcurgînd aceste ruine, putem studia toate

etapele facturii antice, de la maniera clasică ce respectă forma, pînă la execuţia cea mai liberă realizată din tuşe de lumină şi umbră ce evocă pe Magnasco sau pe Goya din *Casa surdului*; i s-a spus, pe nedrept, factură „impresionistă". Această manieră cursivă anticii o numeau *compendiaria* (prescurtare). Trebuie să limităm termenul „impresionist" la execuţia prin culoarea pură. Nici pe aceasta n-au ignorat-o anticii, dar se pare că a apărut în arta antică abia la sfîrşitul evoluţiei ei, atunci cînd pictura ceda locul mozaicului. În primele mozaicuri creştine, în secolele al IV-lea şi al V-lea e.n., la Santa Maria Maggiore din Roma, la Sfîntul Gheorghe şi la Acheropita din Salonic, totul e obţinut prin culoare, o culoare intensă, care în arta bizantină îşi va pierde din bogăţie dacă nu şi din strălucire. Nu mai e nici desen, nici umbră; o luminozitate absolută face să vibreze lumina, descompusă în variaţiile ei cromatice. Fără îndoială că tehnica mozaicului a favorizat acest „divizionism". La Sfîntul Gheorghe din Salonic, felul în care sînt realizate nuanţele volumului, numai prin variaţiile culorii, evocă pe Cézanne; la Santa Maria Maggiore, ne gîndim la Renoir, la Renoir din Cagnes, care făcea să cînte toate tonurile paletei sale.

Astfel, de la Polignot la meşterul de la Sfîntul Gheorghe din Salonic, timp de zece secole, pictura antică a parcurs acelaşi drum pe care-l va parcurge pictura occidentului, de la Giotto la impresionism. În mai puţin de două secole totul va fi distrus de năvălirile barbare şi de revoluţia spirituală determinată de creştinism. Ruptura va fi brutală; numai o singură artă a cunoscut toate fazele intermediare ce ne permit să trecem de la real la ideal: arta portretului. Poate că aici romanii, înclinaţi spre naturalism şi individualism, s-au arătat mai inventivi decît alţii. Sporindu-i frumuseţea, sau expresia, grecii slăbiseră semnificaţia veridică a efigiei umane. Un om figurat în realitatea sa fizică nudă, ca faimosul brutar din Pompei, este o operă pur

etapele facturii antice, de la maniera clasică ce respectă forma, pînă la execuţia cea mai liberă realizată din tuşe de lumină şi umbră ce evocă pe Magnasco sau pe Goya din *Casa surdului*; i s-a spus, pe nedrept, factură „impresionistă". Această manieră cursivă anticii o numeau *compendiaria* (prescurtare). Trebuie să limităm termenul „impresionist" la execuţia prin culoarea pură. Nici pe aceasta n-au ignorat-o anticii, dar se pare că a apărut în arta antică abia la sfîrşitul evoluţiei ei, atunci cînd pictura ceda locul mozaicului. În primele mozaicuri creştine, în secolele al IV-lea şi al V-lea e.n., la Santa Maria Maggiore din Roma, la Sfîntul Gheorghe şi la Acheropita din Salonic, totul e obţinut prin culoare, o culoare intensă, care în arta bizantină îşi va pierde din bogăţie dacă nu şi din strălucire. Nu mai e nici desen, nici umbră; o luminozitate absolută face să vibreze lumina, descompusă în variaţiile ei cromatice. Fără îndoială că tehnica mozaicului a favorizat acest „divizionism". La Sfîntul Gheorghe din Salonic, felul în care sînt realizate nuanţele volumului, numai prin variaţiile culorii, evocă pe Cézanne; la Santa Maria Maggiore, ne gîndim la Renoir, la Renoir din Cagnes, care făcea să cînte toate tonurile paletei sale.

Astfel, de la Polignot la meşterul de la Sfîntul Gheorghe din Salonic, timp de zece secole, pictura antică a parcurs acelaşi drum pe care-l va parcurge pictura occidentului, de la Giotto la impresionism. În mai puţin de două secole totul va fi distrus de năvălirile barbare şi de revoluţia spirituală determinată de creştinism. Ruptura va fi brutală; numai o singură artă a cunoscut toate fazele intermediare ce ne permit să trecem de la real la ideal: arta portretului. Poate că aici romanii, înclinaţi spre naturalism şi individualism, s-au arătat mai inventivi decît alţii. Sporindu-i frumuseţea, sau expresia, grecii slăbiseră semnificaţia veridică a efigiei umane. Un om figurat în realitatea sa fizică nudă, ca

 faimosul brutar din Pompei, este o operă pur

romană şi va trebui să-l aşteptăm pe Van Eyck pentru a regăsi un asemenea verism în arta portretului. Femeia care-l întovărăşeşte este mai convenţională, dar acest lucru va apărea mereu în efigiile feminine, deşi romanii au depăşit uneori galanteria cerută de gen, aşa cum arată acel bust de femeie provenind din Pompei, aflat la Muzeul din Neapole, adevărată matroană mediteraneană aşa cum ne-o înfăţişează zilnic, pe ecrane, filmele italieneşti cu scene din popor. În Egiptul de Jos, din secolul I pînă în secolul al IV-lea, înfloreşte arta portretului realizat în encaustică pe panouri; aceste efigii, în care apar fiinţe încă tinere, erau agăţate pe pereţii locuinţelor, în atrium; la moartea modelului, erau puse sub fîşiile ce înveleau mumia; această galerie, unde figurează toate tipurile ce se întîlneau în Egipt: greci, evrei, sirieni, perşi, negroizi, hinduşi, kopţi şi romani este un minunat teren pentru studiul raselor umane de la sfîrşitul lumii antice. Nicăieri nu se poate surprinde mai bine schimbarea produsă în fiinţa umană la sfîrşitul lumii antice decît în această regiune, prima în care omul a fost frămîntat de problemele spirituale. Cele mai vechi dintre aceste portrete privesc lumea terestră, ultimele lumea de dincolo; în globul ochilor, mărit peste măsură, privirea se tulbură; devine anxioasă, apoi încremeneşte în contemplarea invizibilului. În timp ce în Fayum aceste priviri extaziate erau întocmai, călugării copţi, înainte de a fi înghiţiţi de mareea Islamului, le reproduceau cu stîngăcie în noua imagistică creştină, reflex popular al marii arte bizantine. Dar, prin unul din paradoxurile cele mai surprinzătoare ale istoriei, pictura antică se va menţine dincolo de vremea ei datorită altor călugări, aceia de la Mînăstirea Sfînta Ecaterina din Sinai. Apăraţi de deşert atît împotriva controverselor teologice din secolul al VI-lea cît şi a certurilor iconoclaste din secolul al VIII-lea care au distrus atîtea icoane, cruţaţi, împotriva oricărei aşteptări, chiar de către arabi, aceşti călugări continuă, pînă în secolul al VII-lea

arta vie a picturii antice, tocmai în icoane, în momentul cînd, pentru motive de ordin teologic, aceste imagini rupeau orice relație intimă cu lumea aparențelor, neîmprumutînd de la ea decît minimum de suport vizibil, necesar exprimării ideii. Acest chip din secolul al VI-lea cu buze purpurii, cu ochi grei senzuali, cu tenul roșu aprins, cine ar putea să-și imagineze, văzîndu-l fără acel *maphorion* sirian, că a fost atribuit unei reprezentări a Fecioarei în momentul cînd Maria devenea Idee pură sub forma solemnă de *Theotocos*, sau, milostivă, de *Hodegitria*? Cel mai surprinzător e faptul că a fost nevoie de expediția de la Suez din 1956 pentru a da lumii această comoară de icoane de la Sinai, neatinsă pînă atunci și pe care cîțiva savanți de-abia o întrevăzuseră.

Occidentul a fost frustrat de moștenirea picturii antice. Adevărații martori dispăruseră odată cu civilizația care-i născuse, iar creștinismul rupsese cu tradiția acestei civilizații. Mod de explorare a realului, pictura nu putea fi pe placul noii civilizații creștine, care orienta imaginea spre o altă vocație, spiritualistă și irealistă. Aceasta va duce la dispariția artei de a picta; artele culorii se vor manifesta în evul mediu prin alte tehnici: mozaicuri, vitralii, miniaturi, emailuri. Trezirea artei occidentale se va produce în sculptură. Stilul puțin inventiv al frescei romane și cel al picturii italiene înainte de 1250, arată întîrzierea formei propriu-zis picturale, în comparație cu lumea sculpturii care, de la 1100 pînă la 1250, de la maestrul porții Miégeville de la Saint Sermin din Toulouse pînă la Niccolo Pisano, constituie adevărata artă de avangardă.

Pictura propriu-zisă se păstrase totuși în Bizanț sub forma icoanelor care, însă, au decăzut tot atît cît și tablourile picturii antice. Martor supraviețuitor al unei lumi dispărute, pateticul surîs al Maicii Domnului din Vladimir, care, în general, este datată în secolul al XII-lea, dovedește că, în acel moment, un frison de

viață a însuflețit arta bizantină. Frescele din Serbia, acelea de la Miliseva (către 1235) și mai ales cele de la Sopotciani (către 1260), unele icoane din aceeași școală arată dezvoltarea acestei tendințe, rezultat al unor profunde chemări către clasicism, resimțite de civilizația bizantină din secolul al IX-lea, chemări care aveau să favorizeze eliberarea de convențiile hieratice, supletea stilului și un elan spre natură. Acest elan își găsește realizarea în școlile influențate de Bizanț, școala greacă (pictura de la Mistra, secolul al XIV-lea), școala sîrbească, școala rusească. Ne uimesc asemănările dintre picturile de la Mistra și acelea din Toscana, s-a încercat chiar să se vadă o influență exercitată de aceasta din urmă; aceste afinități dovedesc mai curînd că arta bizantină era atunci pe cale să întîlnească Occidentul prin evoluția ei proprie. La fel stau lucrurile și cu arta rusească. La începutul secolului al XV-lea, la celălalt pol al lumii creștine, arta moscovită a icoanelor împărtășește, împreună cu școala din Siena din secolul al XIV-lea, această atitudine tradiționalistă care, interzicîndu-și orice inovație prea hotărîtă, progresează printr-un neîncetat rafinament al elementelor plastice și spirituale, ele însele ieșite din seculara elaborare bizantină care, în substratul său, conține, încă fecund, un ferment depus de antichitate. Totuși, ca și la Siena, viața se integrează subtil în acest formalism, conceput cum nu se poate mai străin de viață, iar Isus al lui Andrei Rubliov, de exemplu, este de pe atunci perechea chipurilor cristologice din Quattrocento; linearismul grațios al acestui artist evocă pe Duccio și spiritualitatea lui teologică și, cu mai puțină sensibilitate, pe aceea a lui Fra Angelico; Rubliov, ca și Duccio — deși la acesta din urmă impulsul gotic accelerase mișcarea — arată că arta picturii tindea să se elibereze, fără o ruptură brutală, de constrîngerile bizantine.

Și astfel, Bizanțul se reînnoia el însuși printr-o armonioasă evoluție. Dar, datorită geniului

lui Giotto, care stabilise noile baze ale picturii, Toscana o luase cu un veac înaintea Bizanțului; aici nu se mai vedea decît rafinamentul suprem al unei civilizații decadente căreia viitorul îi era refuzat.

II. INIȚIATORUL

Unii istorici, credincioși încă vechiului entuziasm al lui Vasari, văd în Cimabue pe pionierul artei italiene moderne. Dar acesta trebuie, dimpotrivă, să ne apară ca ultima floare a esteticii bizantine care, în prima parte a secolului al XIII-lea, prosperă în Toscana sub două forme: cea populară și cea expresivă, în operele patetice ale școlilor din Pisa și Luca, la Florența acordînd întîietate abstracției plastice și lăsînd pe planul al doilea expresia. Stilul lui Cimabue se înrudește cu acela al frescelor realizate în aceeași epocă la Sopotciani, în Serbia, dar este neîndoielnic mai formal și mai puțin sensibil decît al acestora din urmă. Mozaicurile datînd din secolul al X-lea în nartexul Catedralei Sfînta Sofia arată că, prin intermediul Veneției desigur, marele Cenno di Peppe s-a inspirat pentru arta sa monumentală din izvorul tradiției oficiale, păstrată pură pe malurile Bosforului în afară de orice contact străin. Modeleul sclerozat, compartimentarea care transformă construirea figurilor într-un joc de răbdare și care traduce refuzul de a se încadra în spațiul real, voința deliberată de a preface orice element real într-o schemă abstractă, de a înălța astfel fiecare formă în parte la demnitatea de concept, totul adăugat la virtuozitatea folosirii arabescului linear, se manifestă într-o formă identică atît la Sfînta

Sofia, sau la Sopotciani, cît și la madonele lui Cimabue.

Forța tradiției bizantine în Italia secolului al XIII-lea explică pentru ce renașterea valorilor plastice occidentale a fost amînată cu aproape un secol în această țară. S-ar putea crede că exemplul artei gotice franceze, ajunsă la desăvîrşire, a zdruncinat constrîngerea exercitată de ea; totuși, arta lui Niccolo Pisano se trage dintr-o altă tradiție, de astă dată autohtonă; este remarcabil faptul că, încă de la început, arta italiană reprezentată de acest mare sculptor, se îndreaptă spre antichitate, luînd-o drept model. Un contemporan al lui Giotto, ceva mai în vîrstă fără îndoială, va merge pe aceeași cale; înghițit de mediul Orașului etern, Pietro Cavallini se eliberează de Bizanț, nu prin observarea naturii, ci prin aceea că s-a întors în timp pînă la Roma antică. El va fi primul care va dezgropa acel formalism al grandoarei de factură romană ce va deveni, la rîndul său, o tradiție, foarte adesea constrîngătoare, pînă în secolul al XIX-lea.

Cimabue e un punct final și nu un punct de plecare. Adevăratul pionier al picturii occidentale, stîlpul pe care se sprijină întregul edificiu este Giotto. De-a lungul istoriei, pictorii vor reveni la principiile statornicite de el, Masaccio sau Rafael — de bună voie, Caravaggio sau David— în mod inconștient. Această forță creatoare a fost resimțită de contemporanii săi, Boccaccio, Petrarca și chiar Dante au văzut în el pe întemeietorul picturii figurative occidentale. Protejat de papi, chemat să-și desfășoare arta la Assisi, Roma, Neapole, Padova, Rimini, el e primul pictor care s-a ridicat de la condiția de artizan ajungînd la acea demnitate eroică a geniului pe care Umaniștii vremii sale o recunoșteau numai poeților.

Dacă din fecunda sa carieră nu rămîne decît o parte, cel puțin această parte este atît de mare încît ne îngăduie să reconstituim omul așa cum a fost. Cele trei cicluri care-l definesc consti-

tuie o puternică unitate și reprezintă într-un mod oarecum ideal cele trei faze ale evoluției unui maestru. Ansamblul Sfîntului Francisc de la Assisi (ridicat înjurul anilor 1296—1297?), ni-l arată pe artist cercetînd un subiect nou, în plin avînt creator, inventînd cu elan, uneori cu stîngăcie, atitudini, gesturi, expresii, structuri și abordînd căutarea valorilor spațiale cu mult înainte de maeștrii din Quattrocento, deci chiar de la începuturile picturii moderne. Frescele din Capela Scrovegni de la Santa Maria dell'Arena din Padova (1304—1306) înseamnă înflorirea geniului în toată maturitatea lui, prin echilibrul realismului și măreția formei, într-o intensitate de acțiune dramatică ce nu va fi niciodată depășită. Cît despre capelele Peruzzi și Bardi de la Santa Croce din Florența (după 1317) ele reprezintă un oarecare formalism și-l arată pe artist îmbătrînind în seninătate, preocupat mai mult de artă decît de expresie. Într-adevăr, dacă suprimăm veriga reprezentată de picturile de la Assisi, așa cum a vrut recent să procedeze critica anglo-saxonă, pentru a atribui meritul de a fi întemeiat pictura italiană unui ipotetic „maestru al vieții sfîntului Francisc", frumoasa și măreața carieră a lui Giotto ar fi truncheată; evoluția stilului școlii italiene, în această epocă dificilă, devine chiar cu totul confuză dacă mergem pînă acolo încît să credem că frescele din Padova ar putea să fi fost pictate înaintea celora din ciclul de la Assisi ce ar aparține, așadar, unui imitator. Critica italiană, care are avantajul asupra celei anglo-saxone de a simți aceste lucruri din interior, îmi pare mai bine inspirată cînd respectă o tradiție, serios sprijinită de altfel pe argumente solide.

La Assisi, Giotto este creatorul unui nou stil al imaginii, un stil ce actualizează arta religioasă situînd-o pe un plan istoric și eroic, în timp ce reprezentările ei sînt introduse într-un spațiu trăit. Chiar dacă întîlnirea cu legenda sfîntului Francisc a fost pentru artist providențială, deoarece i-a propus o temă netratată pînă

atunci, Giotto a disprețuit mitul franciscan. În fresca *Sfîntul Francisc primind stigmatele*, de la Assisi, acest erou calm și puternic, cu corpul robust și bine hrănit, e atît de departe de ascetul descărnat de la Alverne, cu corpul mortificat, cu sufletul zdrobit în ipostaza divină, așa cum l-au pictat neobizantinii din Duecento și sienezii din Trecento!

După moartea sfîntului Francisc, discipolii săi s-au învrăjbit întrucît unii, „spiritualii", pretindeau să mențină în toată puritatea sa spiritul de sărăcie cu toate consecințele lui, alții, „conventualii", socoteau că destinul misionar al ordinului și al bisericii cerea temelii stabile care presupuneau posesiunea bunurilor. Încurajată de papi, construirea la Assisi a unei luxoase bazilici și a unei imense mînăstiri însemna triumful „conventualilor"; Giotto, care lucra pentru ei, nu putea decît să le îmbrățișeze sentimentele, cu atît mai mult cu cît propriul său temperament îl îndepărta de misticism și-l făcea să conceapă corpul omenesc ca o forță căreia, uneori, îi dădea chiar o intensitate atletică. Rupînd tradiția misticii franciscane, Giotto, în cele douăzeci și opt de fresce din bazilica inferioară de la Assisi, ne înfățișează pateticele perspective ale unui erou în luptă cu lumea, supunînd forțele naturii și aducînd papalității sprijinul unui ordin nou. La Padova, în frescele care reprezintă viața lui Isus, pateticul este ridicat la înălțimea dramei esențiale, lupta Binelui cu Răul soluționîndu-se prin triumful eroului suprem: Cristos. Giotto a coborît arta religioasă din ținuturile ideale la care o ridicase Bizanțul și a redus-o la dimensiunile dramei umane. Mi s-a întîmplat să scriu, demult, că prin aceasta Giotto deschidea calea supraomului Renașterii, capabil să-și împlinească destinul fără ajutorul grației divine; asta însemna însă înțelegerea superficială a acestui artist și confundarea lui cu Masaccio, urmașul său. Giotto, dimpotrivă, întruchipează creștinismul, îl realizează în adevărul său esențial: existența ca reli-

gie a Omului-Dumnezeu. Cristul său este desigur un om, însă un om care-și asumă totalitatea umanului cu o perfecțiune ce nu poate fi decît dumnezeiască. Din această perfecțiune decurge frumusețea. Dumnezeu sau om, figura omenească nu mai este acea fantomă mai mult sau mai puțin hidoasă, care îndolia mozaicurile, el regăsește proporțiile armonioase pe care i le dăduseră grecii. Rectificînd nasurile coroiate ale bizantinilor, Giotto reînnoiește profilul grec: bătrînul Simion din *Înfățișarea la templu* renunță la condiția de profet și împrumută frumusețea divinului Platon.

Toate personajele care, la Arena, joacă drama sfîntă în jurul lui Cristos, se împărtășesc din această umanitate superioară. Dacă există o temă preferată de artiștii creștini, e desigur aceea a Buneivestiri, căci înfățișează pe om în încleștare cu propriul său destin. La Simone Martini, fecioara ce primește vestea e o ființă plăpîndă care se chircește de o teamă cumplită la apariția trimisului ceresc: e imaginea slăbiciunii umane; fecioara lui Fra Angelico, porumbiță blîndă și umilă, lasă capul în jos, supunîndu-se voinței divine; amîndouă depind de grația divină, țin de omenirea decăzută. Cu capul drept, robustă, înfiptă bine pe picioare, fecioara lui Giotto de la Arena e gata să lupte cu supranaturalul. Singurul vlăstar al oamenilor apărat printr-o hotărîre divină de păcatul omenesc, găsește puterea de a-și împlini destinul într-o natură „adamică". Forțele Răului sînt neputincioase împotriva acestei stînci de neclintit; Mama lui Dumnezeu este și mama oamenilor și mantia ei largă i-ar putea adăposti pe toți păcătoșii care ar alerga la dînsa. După Giotto va trebui să-i așteptăm pe sculptorii spanioli din secolul al XVII-lea pentru a reîntîlni reprezentări cristologice atît de mărețe, figurări ale Fecioarei atît de profund pătrunse de misiunea lor ce constă în a pune în misterul încarnării potențialitatea unei umanități neatinse. Totuși, prin faptul că-și construiește drama Răscumpărării după

realitatea sa pasională și vie, Giotto deschide calea la tot ce e omenesc, oricît de bun sau rău; personificînd Binele, personifică Răul. În credința anticilor se considera că Răul reprezenta mai curînd inexistența unei ființe, decît o ființă; Giotto îl întrupează și chipul lui Iuda, reprezintă Răul, după cum Cristos reprezintă Binele. Necuratul capătă formă omenească și o dată cu el se vor rostogoli asupa lumii toate energiile nestăpînite, opuse în înfruntarea forțelor: de aici va lua naștere tragedia. Totuși Giotto nu face decît o scurtă aluzie la forțele malefice, călăii săi sînt mediocri iar *Infernul* e partea cea mai slabă din frescele de la Arena; *Uciderea pruncilor* impresionează mai mult prin durerea victimelor decît prin cruzimea călăilor. Dar, înainte de Giotto, necunoscutul genial care a făcut cartoanele mozaicului *Judecata din urmă* din baptisteriul din Florența prefigurase viziunea dantescă a infernului, reînnodînd tradiția prin satanismul sculptorilor francezi din secolul al XII-lea, pe care italienii nu-l cunoșteau.

Giotto a dezvoltat posibilitățile picturii, mai aptă decît sculptura de a îmbrățișa totalitatea omului și a universului, deoarece, în mai mare măsură decît sculptura, pictura poate simula. De acum înainte, ea va fi un izvor nesecat de imagini. Giotto pune, la punctul inițial, principiile de bază ale stilului; pictura le va respecta sau le va înfrîna și din aceasta va trăi. Dintr-o suprafață dată el deduce definiția spațiului care va fi cîmpul închis al acțiunii. Nu caută spațiul în sine, așa cum vor face pictorii Renașterii; se mulțumește cu faptul de a fi propriu pentru desfășurarea dramei: e un spațiu scenic. E primul care a experimentat perspectiva, și dacă îi dă mai multe puncte de convergență o face nu atît din arhaism, ci din instinct, pentru a evita adîncirea privirii în profunzime care, în pictura din Quattrocento, va atrage atenția în detrimentul esențialului: acțiunea. Giotto inovează împrumutînd de la natură elementele cadrului în care se desfășoară viața omenească, dar dacă impune

o cură de adevăr dicționarului semnelor de care se serveau pînă atunci pictorii, respectă întotdeauna acea ierarhie convențională a formelor care făcea pe om mai mare decît locuința sa și de o înălțime egală cu a muntelui pe care-l urcă; distinge secundarul de principal după o ordine morală și nu după una naturală. Din jocul protagoniștilor decurge întocmirea tabloului; compoziția sa; forțele antagoniste, care, cu același elan, năzuind spre același scop, creează ritmul ce le înglobează într-un același destin, făcîndu-le solidare în unitatea acțiunii. Pentru prima dată din antichitate, ființa umană este recreată în existența sa fizică; în spațiul cu trei dimensiuni corpul omenesc are din nou volumul și greutatea sa, devine o realitate independentă, o forță, forță de acțiune care se transmite compozițiilor. Totuși, personajele lui Giotto nu acționează pentru a acționa; corpurile lor, concentrate într-o atitudine de apărare, nu pot face decît un minimum de mișcare, atît cît cere subiectul. Dar cîte gesturi, cîte atitudini au intrat dintr-odată în pictură, datorită lui Giotto! Trăsătura vie observată de el, spiritul său o elaborează într-o formă concisă care, din fiecare gest, face gestul esențial înzestrat cu toate posibilitățile neobișnuite ale acțunii implicate în el. Conciziunea, această însușire proprie sculpturii grecești, nu va fi atinsă, după Giotto, decît de cîțiva mari clasici, capabili de a discerne ceea ce este unic în multiplicitatea aparențelor. După modelul anticilor, drapajul e modul de a exprima acțiunea. Draperiile strînse de secole pe suprafața zidurilor, a cupolelor sau a altarelor regăsesc în aer suplețea vieții; pe măsură ce se dezvoltă arta lui Giotto, faldurile se lipesc mai intim de corpurile pe care le îmbracă și capătă astfel mai multă eficacitate expresivă. La Florența, în capelele Peruzzi și Bardi, atinge o cadență muzicală; adevărul gestului are ca limită eleganța lui; Giotto, în dezinvoltura cu care folosește toate mijloacele, poate să caute frumusețea dincolo de subiect.

În această cursă grăbită prin pictură, am putea lăsa deoparte toată școala florentină din Trecento, în afară de Giotto. Contemporan cu Giotto, la Florența, trăia un pictor care, prin caracterul său de ucenic leneș și poznaș, dădea de scris cronicarilor din oraș; acest Bonamico di Martino, zis Buffalmaco, făcea farse călugărilor, călugărițelor, chiar și episcopilor; Boccaccio și Sacchetti au cules cu o plăcere complice cîteva întîmplări deocheate despre el. Ne intrigă mult tot ce am aflat despre maniera lui de a picta de-a dreptul revoluționară. Indolentul Buffalmaco improviza direct pe zid, lăsîndu-și penelul să descopere liber forma, manieră neglijentă care-i scandaliza foarte tare pe pictori într-o vreme cînd Giotto își elabora operele profund gîndite, pictate cu contururi puternic desenate, uneori gravate în adîncime după metodele riguroase ale acelui *buon fresco* ce făcea din pictura murală o artă tot atît de organizată ca și aceea a arhitecturii. Ucenicul Buffalmaco a anticipat cu două secole pictura modernă. Urmele prăpădite ale frescelor sale de la Badia a Settimo nu ne permit, din nefericire, să ne dăm seama de adevărul celor spuse în trecut despre acest pictor.

Arhitect, sculptor și pictor, Andrea Orcagna, către mijlocul secolului, cristalizează în atelierul său florentin principiile giottești pentru a întemeia, pornind de la ele, un atelier foarte prosper. Fratele său Nardo di Cione este și mai receptiv la noutăți decît el. La Santa Maria Novella, zugrăvind sfintele din *Paradis*, dovedește a fi mai sensibil decît Giotto la grația feminină. În frescele Patimii de la Badia din Florența insistă asupra efectelor patetice ale dramei. Cristul său din *Purtarea crucii* învăluie într-o privire lungă și tristă sfintele femei pe care un soldățoi le dă la o parte cu un gest brutal; el este poate și mai uman decît Isusul lui Giotto, dar tocmai prin aceasta este mai puțin cristologic. Cît despre soldatul care învîrte un iatagan deasupra capului, va trebui să-l așteptăm pe Caravaggio pentru a

regăsi în pictură o asemenea mutră patibulară; e o figură individualizată, observată pe viu și transpusă ca atare în adevărul ei specific. Acest realism denotă un temperament impulsiv, cu totul străin de acela al lui Giotto, pentru care adevărul nu decurge decît din ceea ce este general.

Ar trebui să facem un studiu psihanalitic al Sienei, să știm ce complex domină acest oraș, de unde are forța de a se închide în el insuși, într-un fel de segregație care-l lipsește de acel stimulent adus de un străin sau chiar de un adversar. Adversarul Sienei a fost Florența; la Montaperti, sienezii au interzis florentinilor accesul în oraș, dar au vegheat mai departe.

Siena este un oraș în stare de asediu și destinul său era să-și vadă măreția sfîrșind în unul din asediile cele mai celebre din istorie cînd un căpitan francez, Blaise de Monluc, a însuflețit pînă la absurd ultimele forțe ale orașului. În această cetate înfierbîntată, locuitorii se dedau cu ușurință la excese; pe cînd cîțiva fii de familie bună cuceresc un renume dubios risipindu-și patrimoniul în ospețe și petreceri, alții se consumă la flacăra misticismului; refuzîndu-li-se și unora și altora realitatea, poezia le oferă resursele ei: e singura evaziune permisă acestor asediați; ea îi îndeamnă să celebreze lumea sau cerul, oferindu-și supletea rimelor atît orgoliului cît și umilinței.

Acest oraș straniu dă naștere unei școli de pictură care, în cadrul civilizației artistice a Occidentului, constituie un paradox. Esteticii cu adevărat progresiste căreia Florența, rivala sa, îi aduce impulsul credinței în viitor, Siena îi opune un imobilism absolut; într-adevăr, primitivii sienezi prezintă multe analogii cu arta chineză, notate acum șaizeci de ani de Berenson care, prin descoperirea lui Sassetta și prin adăugarea unei unități la cenaclul marilor maeștri din Quattrocento, deschidea un secol de critică. Curba picturii sieneze, ce se închide asupra ei însăși, cuprinde două secole; ea pornește de

la Duccio și Simone pentru a ajunge la Sassetta și Neroccio; timp de două sute de ani, artiștii exploatează același stil ai cărui fermenți fuseseră primiți de Duccio de la o civilizație artistică muribundă, Bizanțul, în care instinctul său a simțit efluviile îndepărtate ale artei alexandrine. Din această plantă ofilită, sienezii au făcut să țîșnească o mlădiță ce înflorea în marginea vieții.

Cîmpul de acțiune privilegiat al picturii florentine este fresca. Duccio, cu timiditate, pregătește evoluția din care va rezulta tabloul de șevalet, scos din lumea ascunsă a miniaturii și a misterelor icoanei; pe această suprafață limitată, pictura va fi narativă și analitică. Ea va fi sortită dragostei, suferinței și morții. De-a lungul secolului al XIV-lea se continuă jeluirea sieneză și pictura dă la iveală mesajul neliniștei acestui oraș, neliniște ce se citește în toate privirile, pe toate aceste fețe arse de febră și care nu știu ce este zîmbetul, pe aceste mîini crispate mișcate mai curînd de disperare decît de acțiune. Durerea e aici resimțită ca o dezolare și nu ca o încleștare cu vitregia care, în arta lui Giotto, face din omul zdrobit de suferință un erou. Mamele îngrijorate își strîng copiii la piept ca și cum ar vrea să-i facă să se reîntoarcă acolo, smulgîndu-i astfel vieții care-i amenință; Fecioara lui Barna da Siena, ca să ofere această pradă adorației oamenilor care de mîine vor fi pentru dînsul lupi, îl smulge de la inimă cu un gest disperat; în opera acestui pictor, Isus nu mai este un mîntuitor, ci un om complesit de destinul său; un vînt de panică străbate Evanghelia și Patimile degenerează în apocalips. Cel mai expresiv simbol al acestui oraș tragic este, fără îndoială, acea fecioară a lui Simone Martini care, aflînd de viața căreia îi va da naștere, se răsucește zvîrcolindu-se din întreaga sa ființă. Goticul aduce acestor artiști, mai curînd decît un suflu de viață, un stil care se pretează nevrozei lor. Doar din Florența ar fi putut veni salvarea. Ambrogio

 Lorenzetti învață de la Giotto să dea realitate

ființelor și lucrurilor. Un scurt moment de destindere în luptele dintre partide îngăduie lui Ambrogio să conceapă visul hedonist al lucrării *Guvernarea cea bună*; țăranii își string griul în hambare, fetele dansează pe străzi; oamenii lui Giotto, concentrați în propriul lor destin, își descleștează fălcile; Ambrogio pictează obraji îmbujorați și corpuri durdulii, priviri încărcate de dorință; privirea sa se îndreaptă spre frumusețea orașelor și farmecul cîmpiilor; pentru prima dată în pictura Occidentului, natura e reprezentată pentru ea însăși, iar omul care trăiește în mijlocul ei trebuie să se mulțumească cu statura modestă care i-a fost dată în scara universului; pe zidurile palatului public din Siena, acele furnici care se mișcă pe coaja pămîntului evocă deja homunculii lui Bruegel ce trudesc la neînsemnatele lor munci alimentare; interesat de geografie și cartografie, Ambrogio pare să fi auzit nu știu ce chemare cosmică, chemare pe care o comandă întîmplătoare executată pentru cetate îi îngădui să o asculte o clipă, dar pe care ceilalți n-o vor auzi. La Siena totul este tragic, iar petrecărețul Ambrogio avea să piară, împreună cu fratele său Pietro, prea puțin asemănător lui, în vestita epidemie de ciumă neagră care, în 1348, a măcinat un sfert din populația Europei. Și astfel s-a putut spune că marea pictură sieneză a murit de ciumă.

Situația din provincie îngăduie uneori mai multă libertate, ceea ce favorizează inspirația. Dacă la Rimini giottismul este desfigurat pînă la schimonoseală de scleroza bizantină în opera lui Baronzio, în schimb la Bologna, prin San Vitale, el își pierde austeritatea și împrumută culori proaspete din viață. Oraș universitar, legat de Florența prin trecătoarea Futa, comunicînd cu nordul Italiei prin întinsa cîmpie emiliană și dincolo de aceasta cu lumea gotică, Bologna este un oraș deschis influențelor. De la gotic primește o descătușare propice dezvoltării giottismului, lucru pe care Siena nu știuse să-l facă, întrucît era o prizonieră ce nu văzuse în

gotic decît constrîngerea unui stil adăugată constrîngerii stilului bizanzin. Ecou îndepărtat al artei miniaturiştilor francezi, maniera elaborată la Vitale este aceea a unei arte elegante şi profane, cu reliefuri onctuoase, colorit vesel, anunţînd căutările pictorilor lombarzi. *Madonna dei Denti* (1345), cu ochii prin care se strecoară privirea languroasă şi cu surîsul uşor voluptos, lasă să străbată, prin tema iconografică ale cărei aparenţe sînt respectate, farmecele echivoce ale eternului feminin.

III. OGLINDA ADEVĂRULUI

În 1458, orașul Gand se pregătea să-l întîmpine, cu mare pompă, pe bunul duce Filip care nu-l mai vizitase de zece ani. S-au organizat serbări mărețe, au fost provocate la întrecere toate asociațiile și confreriile orașului, îndeosebi secțiile de retorică. O dată cu vesela sosire a prințului, o întreagă serie de tablouri pline de viață chemau istoria lumii să contribuie la gloria acestuia; cel mai impunător preamărea misterul Mîntuirii; pe o estradă cu trei caturi, lungă de cinci zeci de picioare și înaltă de douăzeci și opt, se găseau reprezentate, cu ajutorul personajelor reale, toate scenele din retablul *Mielul mistic* început de Hubert van Eyck și terminat de fratele său Jan, în 1432, pentru biserica Sfîntul-Ioan (astăzi Saint-Bavon) din Gand. Astfel teatrul imita arta, iar viața cerea picturii să-i împrumute culorile sale. E adevărat că niciodată pictura nu făcuse și nici nu va face un mai mare efort pentru a întîlni natura și a se contopi atît de mult cu ea încît să nu mai aibă altă dorință decît de a deveni imaginea ei, o imagine tot atît de pură ca și aceea răsfrîntă de oglindă.

În toată istoria picturii, frații Van Eyck sînt, neîndoielnic, cei mai mari inventatori deoarece au conceput o estetică nouă și, pentru a o exprima, au descoperit mijloace atît de perfecte încît nimeni după ei nu le va mai regăsi. Au luat cu

ei secretul unei tehnici prodigioase, întemeiată pe o perfecționare a picturii în ulei care, permițînd suprapunerea straturilor transparente, infinit de subțiri, avea să facă din acea simplă suprafață mată, cum se prezenta înaintea lor stratul pictural, un fluid de o adîncime insondabilă, capabil să sugereze toate materiile inerte sau vii, catifeaua, mătasea, piatra, marmura, argintăria, carnea, ba mai mult încă, acel element imponderabil: atmosfera.

Pictura în ulei a existat înaintea fraților Van Eyck; era însă cu greu utilizabilă din cauza timpului lung cerut de uscare, pe care ei însă l-au redus folosind un sicativ; totodată au îmbunătățit și calitatea liantului. Jan a transmis posterității un procedeu ce avea să dea avînt tuturor explorărilor picturii, pînă în zilele noastre; ceea ce n-a putut însă transmite a fost geniul său, bazat, fără îndoială, pe o extraordinară acuitate vizuală care-i permitea să distingă specificul lucrurilor și să găsească cele mai bune procedee pentru a le figura. Investigațiile cercetătorilor nu au reușit să-i descopere tehnica. Cercetările întreprinse la Laboratorul central al muzeelor din Belgia, cu ocazia restaurării, în 1950 a polipticului Sfîntului-Bavon, au confirmat doar că pictura este executată „în profunzime", prin straturi suprapuse, unele pe bază de ulei, altele pe bază de tempera, în acestea din urmă folosind și glasiurile, ceea ce nu face decît să ne mire mai departe.

Mijloacele apar o dată cu scopul pe care-l servesc. Dacă frații Van Eyck au pus la punct o tehnică nouă, care avea să permită cel mai perfect mimetism întîlnit vreodată în pictură, lucrul a fost posibil numai fiindcă au simțit în suflet chemarea naturii.

Lumea ordonată a lui Giotto aparține în întregime universului catedralei, acest univers în care totul este orînduit de un gînd al lui Dumnezeu. Opera sa este pătrunsă adînc de „cristocentrism"; această idee pe care au apărat-o cu înflăcărare sfîntul Bonaventura și Robert Gros-

seteste în secolul al XIII-lea, făcea din acel Cristos total, *Christus integer*, principiul unei viziuni a lumii privită cu ochii credinței; după cum am văzut, umanismul giottesc este un umanism divin, în întregime supus persoanei lui Cristos. Ciclul Sfîntului Francisc, la Assisi, este și el un ciclu cristologic, căci Francisc își însușise doctrina pauliniană: „N-am pretins să cunosc printre voi decît pe Isus Cristos și pe Isus crucificat". Cunoașterea lui Isus crucificat era, într-adevăr, singura știință pe care o îngăduia acest sfînt, dușman al cărților și al teologilor. Giotto reflectă mai curînd marea gîndire a secolului al XIII-lea, aceea a lui Albert cel Mare, a sfîntului Bonaventura, decît aceea a Sfîntului Toma d'Aquino, al cărui univers dialectic ne-ar face să ne gîndim la picturile alegorice din capela spaniolilor de la mănăstirea Santa Maria Novella făcute de Andrea da Firenze, unde se simte într-o oarecare măsură caracterul abstract al gîndirii scolastice. La Giotto, noțiunea de „lume exterioară" lipsește; orice ființă creată ține de Creator și nu are valoare decît prin el; aparențele nu sînt decît semne prin care se manifestă Dumnezeu; lumea reală nu există ca obiect. O mare dispută, relativ la problema cunoașterii, și anume aceea a universaliilor, străbate întregul ev mediu. Cei care erau numiți „realiști" acordau ideilor generale o existență reală în afara spiritului și chiar în afara obiectelor sensibile; universalul exista înaintea lucrului, *ante rem*, fie ca esență veșnică, fie ca un concept al înțelegerii divine; „nominaliștii" socoteau, dimpotrivă, că nu există realitate concretă decît în ființele individuale, „universale" nefiind decît cuvinte. E ușor de văzut că, în fața lumii exterioare, Giotto gîndește pe genuri și specii și nu pe lucruri anumite, el pictează nu un copac, ci copacul, nu un cal, ci calul; nu-l pictează pe Iuda, ci spiritul Răului; imaginația sa creatoare se ridică mereu de la lucrul particular la conceptul din care provine; ca și pe portalurile catedralelor din secolul al XIII-lea, ființele și lucrurile naturii nu sînt acceptate

de el decît în măsura în care participă la ideea care trebuie exprimată, și nu pentru ele însele.

În cursul secolului al XIV-lea, nominalismul învinge definitiv realismul. Empirismul propriu temperamentului englez se manifestă în gîndirea teologilor școlii de la Oxford, mai ales a lui William Occam, pentru care nu există esențe deosebite de indivizi; obiectul care trebuie cunoscut apare contingent și singular; în metafizică, certitudinii îi urmează, de altfel, probabilismul; realul trebuie căutat, „experimentat" în natură și nu în speculațiile filozofice.

Acest drum lung al gîndirii, care progresează spre cunoașterea naturii reale, atinge și arta în a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Un necunoscut, poate Girard d'Orléans, pictează primul portret al civilizației occidentale, portretul regelui Ioan cel Bun, redus la calitatea de simplu individ, surprins în realitatea sa temporală și despuiat de orice atribut domnesc. Epavă a picturii franceze, această operă dovedește fiorul nou care o însuflețea atunci; dar toate mărturiile au dispărut, în special acele viziuni de păduri și animale de pe zidurile castelelor, care aminteau seniorilor lumea așa cum le apărea: un univers în care puteau să-și măsoare forța cu aceea a fiarelor. Frescele camerei de păstrat hainele din palatul papilor din Avignon sînt singura amintire lăsată de această artă; dar sînt ele realizate de italieni sau de francezi? Ambrogio Lorenzetti, încă înainte de 1348, nu pictase pe zidurile palatului public din Siena cîmpii cu animale și țărani? În Italia de Nord, avîntul științelor medicale are ca urmare ilustrarea unor culegeri de plante, acele *taccuina sanitatis*; executate mai mult sau mai puțin artistic, aceste culegeri dovedesc o curiozitate proaspătă pentru lucrurile din natură; fauna interesează și ea la fel de mult ca flora; în secolul al XIV-lea, toți prinții Europei, și mai ales cei din Italia de Nord, au menajerii, lăsînd animalele să intre pînă și în palat, de pildă acei gheparzi pentru care căpătaseră gust de la Orient; artiștii caută să prindă în dese-

nele lor frumusețea vie a fiarelor; biblioteca din Bergamo ne-a păstrat un volum „zoologic" făcut de unul din ei, Giovannino dei Grassi, pictor și arhitect al catedralei din Milano; această tradiție va fi moștenită în secolul al XV-lea, de către Gentile Bellini și Pisanello; în Franța, un artist al cărui anonimat n-a putut fi pătruns, a ilustrat, în jurul anului 1380, *Cartea vînătoarei* a lui Gaston Phébus, „*Pînda la marginea pădurii*" din folio 62 V° dovedește de pe atunci o vie sensibilitate pentru natura estivală care se va desfășura din plin în *Cartea de rugăciuni* (*Les Très riches heures*) a ducelui De Berry.

Cartea, ilustrată între 1411 și 1416 de cei trei frați Pol, Hermant și Jehannequin de Limbourg, este prima lucrare de artă în care reprezentarea anotimpurilor nu mai este abstractă. Artistul se străduie să traducă imaginea naturii specifică fiecăreia dintre lunile pe care le pictează în *Calendar*; miniaturile din cealaltă parte a cărții, încă foarte aservite stilului italian din Trecento, dovedesc ce sentiment de eliberare încearcă artiștii atunci cînd pictează un subiect în care pot inova; ei reproduc castelele cu multă exactitate; interpretarea arheologică a miniaturii care reprezintă muntele Saint-Michel mi-a permis, odinioară, să trag concluzia că unul din cei trei frați s-a dus în pelerinaj la munte, în jurul anului 1390, și a păstrat o schiță făcută pe loc!

Poate tocmai din această lume intimă a miniaturii s-a născut arta fraților Van Eyck, dacă este adevărat că *Rugăciunile* așa-zise *din Torino* (*Les Heures de Turin*), ne aduc nu numai o reflectare întîrziată a artei lor, cum cred unii, ci o emanație directă. Fatalitatea s-a înverșunat asupra acestei cărți din care o parte a pierit în incendiul bibliotecii din Torino în 1902, puțin timp după ce fusese publicată de contele Durrieu. Dezastrul, favorizînd jocul presupunerilor îndrăgit de erudiți, a sporit totodată misterul originii fraților Van Eyck. S-a negat aproape totul din ceea ce ne-a transmis tradiția cu privire la acești artiști, pînă și existența lui Hubert, fratele mai mare,

fără îndoială; în loc să trecem totul prin ciur pînă ce nu mai rămîne decît praful, nu e oare mai înțelept să adunăm puținul informațiilor pe care le avem pentru a face posibile deducțiile istoriei? Articulația armonioasă pe care o constituie *Cele trei Marii la Mormînt*, de la muzeul din Rotterdam, între cîteva pagini din *Les Heures de Turin* și unele părți ale retablului de la Gand, ce pot fi atribuite lui Hubert, puteau îndreptăți această atitudine pozitivă. Trebuie oare să renunțăm la ea de cînd un istoric, analizînd echipamentele militare, a propus o datare tardivă pentru această operă enigmatică?

Judecînd după cele ce știm, arta eyckiană pare a se fi făurit în timpul lungii execuții a retablului din Gand, în cursul căreia Jan, de altfel, a fost chemat să facă o călătorie în Portugalia, călătorie ale cărei amintiri apar în flora meridională a polipticului. Această operă constituie una din cele mai importante lucrări iconografice ale artei creștine; rolul acordat aici imaginii este împotriva tradiției care fusese aceea a creștinismului de la origini. Polipticul de la Saint-Bavon e încercarea cea mai îndrăzneață, cea mai paradoxală de a picta lumea supranaturală sub aparențe terestre; reintrînd în drepturile ei, lumea fizică se dezvăluie în ochii artistului care-i explorează cu uimire toate particularitățile. Ca și la William Occam, universul este surprins nu ca esență, ci ca o sumă de ființe unice, din care fiecare e luată ca o valoare proprie, fără intermediar, prin intuiția sensibilă; lumea se deschide poftei de cucerire a omului ca un cîmp de experiențe nelimitat; ea intră dintr-odată în pictură, nelimitată cum o știm, și nu va mai ieși decît în zilele noastre. Atunci începe acea goană după aparențe, care nu se va sfîrși decît cu impresionismul, și acea pasiune de a „face asemănător" a cărei deșertăciune o va stigmatiza Pascal. Acest obiectivism a cunoscut cea mai mare intensitate la începutul său; în afară de cîțiva pictori de naturi moarte din Olanda, dar într-un cîmp mult mai restrîns, nici un artist

nu va mai putea să dea obiectului acea prezență halucinantă, pentru că în această aparență figurată, despuiată, în sfîrșit, de orice atribut simbolic, obiectul ni se dezvăluie plin de forță reală, mai mult chiar decît realitatea însăși; transferat în „aparența" picturii, el intră în sfera atemporalului.

Deși surprinsă în adevărul ei fizic, lumea descoperită de Van Eyck nu e mai puțin percepută cu un suflet profund creștin. Un fel de iradiație interioară emană din toate lucrurile cărora — pare-se — lumina le dă viață. Contemplînd pășunile din *Mielul mistic* nu putem să nu ne gîndim la vechea teorie augustiniană — reluată de Robert Gosseteste și de alți teologi din evul mediu — care considera cunoașterea ca o „iluminare" a sufletului căruia i-a dat o primă formă Dumnezeu; în opera sa *De luce*, Robert Grosseteste socotea că lumina este însăși *corporeitatea*, prima formă care se unește cu materia pentru a alcătui corpurile. Cine nu vede că, într-un tablou de Van Eyck, obiectul își datorează existența, forma, materia, culoarea acelei lumini care, în loc să atingă lucrurile ca un agent exterior, pare că izvorăște din adîncuri? Această lumină își are originile în acea strălucire care „iluminează" cărțile ilustrate din evul mediu — unde se păstra ca o taină, apărată cu grijă de lumina zilei — în acele prețioase imagini ce se scaldă în aur. Astfel, pe cînd pictura italiană provine din frescă, aceea a școlilor din nord își are ascendența în miniatură. Dezvoltarea cunoașterii obiective va duce repede la abandonarea teoriei iluminării; începînd cu secolul al XIV-lea, filozofii vor socoti, asemenea Sfîntului Toma d'Aquino, că omul ajunge la cunoaștere datorită unei capacități naturale; darul iluminării nu mai este decît darul luminii naturale dăruit de Creator creației sale. Dar Van Eyck, abordînd la sfîrșitul evului mediu această lume necunoscută care se dezvăluie treptat, pare a concepe încă adevărul creat în strălucirea luminii necreate.

Trecerea de la miniatură la pictură este trecerea de la suprafață la iluzia celor trei dimensiuni. În vremea cînd Renașterea italiană era considerată ca singura deținătoare a adevărului, se socotea că necunoașterea de către Van Eyck a acelei *perspectiva artificialis* era o stîngăcie de primitiv. O examinare mai atentă arată că artistul proceda astfel deoarece avea despre spațiu o altă imagine decît italienii; el a încercat să suprindă spațiul în totalitatea lui și nu ca o deschidere emanînd din ochiul omenesc. Situat în poziție de planare pentru a domina lumea în *Portretul lui Arnolfini și al soției sale*, de la National Gallery, operă misterioasă care conține, fără îndoială, simbolul indescifrabil al artei sale, Van Eyck așază în fundal o oglindă convexă pentru a putea pătrunde cu privirea acea parte a camerei, care probabil și-a imaginat că fusese dărîmată; contracția acestei imagini reduce spațiul la o densitate „nucleară“, de o forță aproape metafizică; ne gîndim la acele teorii științifice moderne care, presupunînd suprimat întregul vid interstițial, ar reduce materia lumii la volumul unei locomotive sau al unei cutii de chibrituri. Spațiul pe care italienii din Quattrocento îl închid în piramida vizuală este un concept antropomorfic. În spațiul eyckian, pămîntul pare că se desfășoară sub privirea suverană a lui Dumnezeu care-și contemplă opera. Laicizat, acest spațiu universal va deveni la Bruegel lumea văzută cu ochiul filozofului. Cît de interesant ar fi să mai avem acea „hartă a lumii“ pe care Jan van Eyck a pictat-o pentru ducele de Burgundia, și în care și-a concentrat concepția sa despre univers!

Jean Fouquet ajunge la maturitate în momentul cînd în Franța se schimba soarta funestă care, de un secol, o ținea în anarhie și sînge; opera sa luminoasă este un imn al bucuriei de a trăi, bucuria Franței eliberate ce reînflorește sub soarele victoriei. În ziua eliberării, Franța își găsește pictorul care-i va celebra frumusețea gliei redobîndite, dragostea de pămîntul și cerul

natal. Toţi marii peisagişti din secolul al XV-lea au pictat natura; Fouquet a pictat Franţa. Cîmpii înverzite udate de fluvii mari ce curg maiestos, dealuri cu relieful lin aureolate de cer, pămînt armonios ca o cupă în care tremură lumina curgătoare a aerului, oraşe ce plutesc pe cîmpii ca nişte corăbii cu mii de catarge, castele şi conace albe presărate pe coastele dealurilor, aceasta e faţa Franţei, în provinciile care sînt inima ei: Ile-de-France şi Turena. Nu cu mult în urmă cotropite, jefuite, arse, aceste ţinuturi ale Franţei respiră astăzi liniştea radioasă a păcii; nici o fiinţă omenească, totuşi, nu dă viaţă acestor întinderi roditoare; natura nu trăieşte decît din propria ei strălucire; se văd în prim plan oameni care se agită, cel mai adesea pentru a se ucide unii pe alţii, dar ei nu sînt decît trecători pe această avanscenă, ca figuranţii istoriei ce traversează teatrul naturii veşnice. Înainte de Bruegel, va fi simţit oare Fouquet contrastul epic între natură şi om, între imuabil şi efemer?

Miniaturile lui Fouquet sînt microcosmul naturii şi al societăţii franceze din secolul al XV-lea. Fouquet a văzut războiul şi pacea; el ştie cum se ucid oamenii, cum loveşti şi cum te aperi; pricepe unitatea organică a acestei fiinţe monstruoase, alcătuită din mii de destine încîlcite, învălmăşeala. Cunoaşte anatomia tot atît de bine ca şi Mantegna; a studiat mai bine decît Paolo Uccello, sub toate unghiurile, frumoasele forme musculare ale calului. Cunoaşte gesturile muncii, pătrunzînd totodată viaţa tăcută a obiectelor: o rază de lumină ce face să strălucească rubinul vinului într-un pahar, provoacă brusc în noi un sentiment de proximitate magică a realului; observator indiferent, el a văzut atitudinea călăului încordîndu-şi cu o stăpînire oarecum spectaculară braţul puternic, conducînd zborul sabiei pentru a curma viaţa dintr-odată fără suferinţă, dar nu e mai puţin sensibil la înduioşătoarea forfotă produsă de venirea copilului pe lume în intimitatea caldă a unei camere

luminate de albeaţa cearceafurilor în care e învelită lehuza.

Se întîmplă uneori ca vreunul din aceşti figuranţi să iasă din cadrul strîmt al pergamentului şi să-şi înalţe chipul la scara lumii în care trăim. Trecînd de la universul miniaturii la acela al picturii, aceste fiinţe cărora doar gestul sau funcţia le dă contur, dobîndesc deodată o individualitate puternică. Aceste portrete au forma monumentală a lui Piero della Francesca şi intensitatea de viaţă lui Jan van Eyck, dar cu o „naturaleţe" care nu este proprie decît Franţei. Esenţa profundă a geniului lui Fouquet este în acea voinţă de clasicism care nu ordonează natura decît pentru a exprima mai limpede adevărul ei. Reînviind din cartea în care se găsesc, personajele miniaturilor lui Fouquet ar putea intra, aşa cum sînt, în lumea noastră, atît de puţin sînt afectate de stilizarea decadentă a vremii lor.

Datorită mărturiei veridice a lui Fouquet, putem să ne imaginăm lumea oamenilor simpli, a burghezilor, a prinţilor şi a războinicilor în mijlocul cărora a trăit Ioana d'Arc. N-a pictat oare el „păstoriţa" sub trăsăturile uneia dintre sfintele ale cărei voci le auzea, torcînd lînă şi păzind oile, în timp ce înaintează spre ea o nobilă cavalcadă? Întîlnire legendară în apropierea unei fortăreţe. Nu sîntem oare ispitiţi să vedem, în locul prefectului roman Olibrius înaintînd spre sfînta Margareta, vreo ambasadă trimisă Fecioarei de către delfinul Carol pentru a o ruga să vină să elibereze regatul?

Ţara care a văzut minunea cea mai uluitoare pe care a înregistrat-o Istoria, a produs în acelaşi timp acest geniu ponderat. Acest contemporan al miracolului nu este un mistic. Invizibilul este redus de el la dimensiunile vizibilului. La el îngerii sînt copii din cor, Fecioara are trăsăturile amantei regelui iar în personajele Sfintei Treimi recunoaştem diaconi care celebrează liturghia. Totuşi acest spirit pozitiv se înrudeşte prin cîteva trăsături cu aceea pe care Alexandru Dumas a numit-o „Cristosul Franţei". Are

comun cu ea bunul simț, optimismul și sănătatea. Fouquet este din ținutul Ioanei, așa cum Rogier Van der Weyden și Gérard de Saint-Jean sînt din acela al sfintei Lydwine din Schiedam. El rupe hotărît cu romantismul flamboiant care a stăpînit toată Europa de Nord, sub dominația estetică a Flandrei. E momentul cînd curtea burgundă, agățîndu-se de toate himerele evului mediu, sfarmă aceste visuri vechi sub materialismul unui lux apăsător și sub patosul unui naturalism grandilocvent. În acest sens Fouquet nu este un copil al secolului. În dramaturgia confuză a goticului în declin, opera sa este ca un ținut apărat, îndreptat spre o altă lume. Ea are mai multă afinitate cu operele contemporane ale Renașterii italiene sau cu aceea a lui Van Eyck decît cu oricare alta din vremea sa. Nu că ar trebui să vedem în aceasta efectul vreunei influențe. Clasicismul lui Fouquet nu este o poleială lipită pe o miniatură medievală, el îi stă în fire. El reprezintă un moment al acelei tradiții franceze care, situîndu-se deasupra tuturor vicisitudinilor evoluției și stilurilor, constituie un instinct permanent ai armoniei. Această tradiție, care a dat evului mediu capodoperele sculpturii monumentale, este aceea a domeniului regal; ea urmează în secolul al XV-lea strămutarea acestuia și trece de pe malurile Senei pe malurile Loarei.

În faptul că, în acest secol, unul dintre cele mai politice din Istorie, cînd arta traduce tensiunea forței sau paroxismul durerii, Franța, care a fost cea mai încercată în trupul și sufletul ei, a dat Europei acest geniu luminos, trebuie să vedem miracolul francez.

Fouquet a fost atît de genial, încît nu a avut urmași și acest lucru îl apropie din nou de Van Eyck. Totuși, în Provența, un artist misterios pare să-i fi moștenit sensibilitatea în fața naturii; e necunoscutul care a pictat miniaturile din manuscrisul *Inimă cuprinsă de iubire*, acel straniu vis cavaleresc și curtenesc, scris de regele René d'Anjou. Monarh nefericit, acest supus al regelui Franței, tovarășul de luptă al Ioanei

d'Arc, a preferat propriilor sale interese cauza „florilor de crin" și și-a pierdut domeniile. Altădată se credea că acest prinț, despre care știm că a fost pictor, ilustrase el însuși cartea aceea stranie; apoi s-a spus că este doar o legendă; astăzi se revine la ea, un nou exemplu al caruselului în care se complace adesea critica istorică, atunci cînd nu are documente la îndemînă. Doctorul Paecht, examinînd *Inima cuprinsă de iubire*, a adus noi argumente în favoarea legendei. Cărticica prezintă, în cele șaisprezece miniaturi, un poem despre lumină, cum nu vom mai întîlni vreunul pînă la Claude Lorrain; el celebrează momentele zilei, din zori pînă în noapte, cu o preferință vădită pentru ceasul amurgului, acea clipă în care întunericul și lumina își dispută lumea, în timp ce pe pămînt umbrele se întind la nesfîrșit. Acest pictor știe că nu există umbră absolută și de aceea, chiar și cînd reprezintă noaptea, se simte fremătînd o lumină surdă. Dragostea de lumină se potrivește atît de bine cu sufletul curat al prințului poet, încît ne place să vedem în el pe autorul acestor opere unice.

În Italia, Antonello da Messina a fost primul care a recunoscut procedeul eyckian al picturii în ulei, care, după părerea mea, a fost adus în Sicilia chiar de Petrus Christus, discipol direct al lui Jan. Opera sa, astăzi mutilată, arată că el a înțeles tehnica nouă ca un mijloc de a intensifica acea prezență a omului, care însemna sfîrșitul artei din Quattrocento, dar că el n-a avut pentru natură aceeași privire pătrunzătoare. Doar la Veneția lumea eyckiană avea să regăsească o reîncarnare tardivă, Veneția, căreia Antonello îi transmisese el însuși procedeul magic și care, în secolul al XVI-lea, avea să ducă pictura în ulei la cea mai înaltă expresie a ei.

Sub acțiunea directă a lui Mantegna și sub influența îndepărtată a lui Van Eyck, Veneția, în persoana lui Giovanni Bellini, se desprinde de constrîngerea bizantină, fără ca totuși să respingă cu brutalitate obiectul contemplației

bizantine încarnat sub aparențele lumii vizibile. Arta devine oglindă a lumii pentru a reflecta adevărul etern. Unind în el cele două tendințe opuse, Giambellino pleacă de la observarea cea mai atentă a lucrurilor particulare pentru a le ridica, încetul cu încetul, la înălțimea conceptelor. Nicăieri nu se surprinde mai bine decît în seria Madonelor strădania de a atinge transcendentul. Iconografia marială fusese tema esențială a artei bizantine, temă căreia aceasta îi dăduse cea mai înaltă semnificație spirituală. Prin insistența cu care, ca și Rafael, revine neîncetat asupra temei spre a o perfecționa, Giovanni ne arată că scopul spre care tinde este armonia: „Armonia care, așa cum spune filozoful Philolaus, este unificarea multiplului și acordul discordantului". Se ridică însă la aceasta treptat. Văzînd în fiecare formă ceea ce are ea specific, insistă asupra articulațiilor; mai tîrziu percepe, dimpotrivă, ceea ce este conținut ascuns. Atunci, în loc să pună accentul, „aspru și fără milă", cum spunea Vasari, pe *frontiere*, el caută *trecerile*. Dar ceea ce îl înrudește poate cel mai intim cu Van Eyck este o aceeași poezie a luminii, căreia îi captează efluviile în această cîmpie venețiană unde, cernută de atmosfera apoasă, lumina își pierde ascuțișul de scalpel pe care îl are în Toscana și scaldă totul într-o limpezime strălucitoare. Două peisaje în opera sa sînt în chip deosebit semnificative. *Muntele Măslinilor* de la National Gallery, care se învecinează, în acest muzeu, cu același tablou pictat de Mantegna, ne face să asistăm la geneza unei lumi. Atmosfera planetei noastre învăluie la Bellini universul de stîncă și lavă al lui Mantegna; peisajul este aici tabloul; iată momentul în care omul se va îmbăta cu armoniile muzicale ce se înalță de la el spre univers, fără a se mai gîndi să disece natura; numai personajele mai rămîn încă puțin amorțite; dar bănuim că se vor trezi din lungul lor somn de piatră, pentru a renaște în zorii acelei zile ce se ridică la orizont și care sînt zorii secolului al XVI-lea.

Schimbarea la față de la Muzeul din Neapole reprezintă armonia cucerită. Unul din acele admirabile peisaje de sfîrșit de iarnă, care îi plac lui Bellini, deoarece el știe că, în această epocă, sînt zilele cu lumina cea mai frumoasă din an; un cer ca de vată cu nori mari argintii, una din acele construcții de nori iradiind lumina, pe care Bellini o repetă cu insistență și care, atît în natură cît și în tablourile sale, ne fascinează sufletul, ne sorb privira alterată de lumină și ne cufundă în contemplarea lor. În penultimul plan trece un țăran; el își mînă boii într-un ritm lent și liniștit. În zugrăvirea personajelor din scenele biblice lipsa de acțiune convine subiectului, căci el e însăși expresia contemplării. Acest imobilism caracterizează, de altfel, toată arta lui Giovanni Bellini, imuabilă ca și arta bizantină. În fața fiecăruia din tablourile sale, nu simțim oare ispita să ne atribuim nouă cuvîntul sfîntului Petru, să ne așezăm și să rămînem acolo la nesfîrșit, fascinați de absolut? Pentru ultima oară lumea apare transfigurată de Adevărul etern care o iluminează; această descoperire a lumii fizice s-a înfăptuit la Van Eyck, ca și la Bellini, cu elanul unui act de credință în opera divină. Dar mîine va veni Giorgione și la dînsul nu va mai exista decît pămîntul, nimic altceva decît pămîntul.

IV. ÎNTRE CER ȘI INFERN

Polipticul *Judecății de apoi* de la Ospiciul din Beaune, executat de un întreg atelier sub ordinele lui Rogier van der Weyden, este, împreună cu *Mielul mistic*, lucrarea cea mai importantă a picturii primitive flamande. Dar această lucrare ne descoperă o cu totul altă lume. La Gand, în acea viziune de paradis, concepută ca o sărbătoare de mai, la care este invitată Biserica universală, e numai pace și fericire; regăsim în acest optimism al lui Van Eyck, ca și în acela al lui Fra Angelico, suflul Renașterii ce da viață lumii celor cu credință. Arta lui Rogier e plină de nostalgiile unei civilizații copleșită de neliniște, întrucît își simte temeliile zdruncinate. Încovoindu-se sub apăsarea groazei, pe retablul de la Beaune o omenire schimonosită se îmbulzește spre infern; se repede de bunăvoie, respinsă de lumină; după interpretarea teologilor, Dumnezeu nu osîndește, oamenii se osîndesc ei înșiși; de cealaltă parte, nu e îngrămădeală; cîteva suflete timide și golașe înaintează, nesigure, spre un paradis a cărui poartă îngustă e păzită de un înger sever; sufletele își întorc privirile către Dumnezeu, așteptînd cu teamă judecata, ca și cum, pătrunse fiind de nevrednicia lor, n-ar îndrăzni că creadă în fericirea care-i așteaptă; într-adevăr, figura aspră a sfîntului Mihail nu-i deloc încurajatoare: în balanța pe

care o ține în mînă, talgerul viciilor este cel care atîrnă greu; sufletul căruia i se decide soarta e destinat chinurilor veșnice. Oamenii erau mai miloși în secolele al XII-lea și al XIII-lea; pe frontoanele catedralelor, balanța înclina totdeauna spre cei buni, cu toate șiretlicurile Necuratului care o trăgea spre el. Pentru paradisul care ni se arată aici, sînt mulți chemați și puțini aleși. Acest retablu este o interpretare augustiniană a mîntuirii; în realitate este un „leac". Așezat, altădată, pe altarul sălii mari — acea capelă-spital — retablul era menit să pregătescă oamenii pentru moarte, într-o vreme cînd sufletele erau mai bine îngrijite decît trupurile. Poate că mulți muribunzi au sfîrșit îngroziți de acest spectacol în care speranța e oferită cu atîta zgîrcenie.

În cursul secolului al XV-lea, în acel secol în care Dansul morților se arată hîd pe zidurile cimitirelor, în toată Europa, Judecata de apoi este un motiv adeseori sugerat pictorilor și sculptorilor; el e interpretat într-un mod mai mult sau mai puțin dramatic în funcție de locuri și temperamente; pe Baltica, la Gdansk găsim o viziune, ceva mai blîndă, ca un ecou al poliptícului din Beaune; acest triptic, dat în 1473 de către Memling reprezentantului băncii Medici din Bruges, a fost îmbarcat pentru Florența în 1473, dar corabia fu capturată de piratul Peter Benecke; comoara cea mai prețioasă a încărcăturii, acea imagine a justiției suverane, Benecke a oferit-o bisericii Fecioarei din Gdansk. Mai îngăduitoare pare a fi *Judecata de apoi* a lui Stephan Lochner, în care aleșii, formînd o mulțime deasă la intrarea raiului, sînt întîmpinați de stoluri de îngeri. Cît privește pe Fra Angelico, în tabloul pe care l-a conceput și a pus să-l picteze pentru biserica Santa Maria degli Angeli din Florența, îngerii și prea fericiții, în sfîrșit laolaltă, dansează o horă veselă în mijlocul pajiștilor cerești.

În epoca de glorie a evului mediu teologic, creștinul se scufundă în supranatural, nu face

nici o deosebire între lumea aceasta și cealaltă, a doua fiind sfîrșitul celei dintîi; credincioșii trăiesc împreună cu personajele cerești într-o familiaritate a cărei mărturie o constituie, încă în zilele noastre, credința mulțimii din Italia, Spania și America de Sud. În secolul al XIII-lea, care vede în arta și literatura mistică un fel de a doua încarnare, personajele sfinte: Isus, Fecioara și sființi se *întrupează;* credincioșii trăiesc în *prezența* lor, într-o vreme cînd singurul scop al vieții omenești este ajungerea pe calea mîntuirii. Această unitate esențială între natură și supranatură se rupe o dată cu timpurile noi; omul se simte menit unei soarte care nu mai este cea a armoniei, ci a forței; e hărăzit să cucerească lumea și pe el însuși; acel flux al certitudinilor transcendente, care-i străbăteau sufletul, face loc unei supraabundențe de energii cuceritoare care-l împing, de-acum înainte, să caute, în gîndire și acțiune, certitudini care îi scapă, în timp ce viața individului, limitată la ea însăși, nu mai este decît o așteptare fără răsplată. Omul cade din paradisul ființei în infernul existenței. Pionierii Renașterii italiene aderă, fără rezerve, la această *ordo* răsturnată care consideră că centrul lumii este omul și nu Dumnezeu; doar Konrad Witz, în Europa de Nord, afirmă această autonomie, cu forța expresivă proprie italienilor, adăugîndu-i chiar o notă de cinism. În general, popoarele din nord, popoarele „gotice", se simt dintr-odată orfane de Dumnezeu. Pe suflete apasă ceea ce mai tîrziu Iacob Boehme va numi „mînia lui Dumnezeu"; teama că vor fi blestemate le chinuie cumplit; unele caută în imaginar iluzii consolatoare și visează un paradis în care ființele vor fi, în sfîrșit, ușurate de povara materiei; natura angelică le pare, spre deosebire de umanism, natura ideală, cea mai apropiată de ființa pură.

În timp ce pictorii Italiei din Quattrocento înalță răbdători statuia noului cuceritor, care domină o lume recreată după chipul său, cei din Germania, Franța și Flandra exprimă acea fră-

mîntare profundă care-i face fie să viseze îngeri, fie să îmbrățișeze pateticul condiției umane. Misticii germani din secolul al XIV-lea, înclinați să se elibereze de constrîngerile naturii pentru a se contopi cu Dumnezeu, nuntindu-se întru unitate, aveau să pregătească Germania pentru acel serafism ce a înflorit în pictură în prima jumătate a secolului următor și ale cărui focare au fost mai ales Westfalia și regiunea renană. Konrad von Soest va asimila natura îngerilor cu aceea a păsărilor, zugrăvind într-o stare de „imponderabilitate" ființe a căror înfățișare e asemănătoare cu a copiilor din leagăn, în vreme ce adolescente ireale, cu mîini subțiri, cu trupurile mlădioase, cu părul căzînd în valuri bogate, împrumută chipul lor purității supreme, Mariei: recrudescența cultului Fecioarei Maria în secolul al XV-lea exprimă limpede neliniștea sufletului păcătos care caută, instinctiv sînul matern pentru a se apăra de mînia divină; „legenda Maicii Domnului" e plină de întîmplări cu bandiți, asasini ori vagabonzi care s-au strecurat în rai cu vreun *Ave Maria* rostit zilnic sau în ultima clipă, șiretlic ce nu-i displace Fecioarei, ca să nu facă jocul inexorabilei justiții. Villon, poetul care trăia printre hoți, este plin de cucernicie pentru Maria.

Numai pictorii chinezi au reușit, ca și Konrad von Soest, maestrul *Grădiniței paradisiace* de la Frankfurt, să sugereze, prin formă sau culori, ceea ce nu are nici formă nici culoare, ceea ce numim de altfel — cu un cuvînt impropriu — ființe raționale. Acest serafism marchează o bună parte a picturii germane, atinge Italia prin Fra Angelico și Sassetta, se îmburghezește la Köln prin Stephan Lochner și, redus la un soi de „drăgălășenie", va trece în Flandra cu Memling, care descinde din regiunea renană. Dar, în același timp în care cîțiva poeți se lasă în voia fantasmelor acestui irealism, alții simt profund tragismul sufletului creștin sfîșiat.

Îngerul, diavolul și omul care suferă vor fi cele trei teme ale picturii nordice în secolul al XV-lea. Dumnezeu își pierde seninătatea, devine „Omul făcut din dureri"; Augusta Față oglindește drama Patimilor, care este un cumplit rechizitoriu împotriva omului păcătos, vinovat de moartea lui Dumnezeu. Însuflețit de acest sentiment patetic, Rogier va găsi un stil și accent ce vor impresiona întreaga Europă și vor opri răspîndirea stilului eyckian. El reia tradiția slăbiciunii ascetice a secolului al XIV-lea. Șovăitoare, alungite, țepene și aproape ataxice, corpurile pictate de Rogier par istovite de cine știe ce tragică psihomahie; aruncate în infern, ele nu mai sînt decît niște paiațe dezmembrate. În ceea ce privește natura, care apare la Van Eyck în toată prospețimea unei lumi la începuturile ei, s-ar spune că vreun duh rău a făcut-o stearpă, reducînd-o la un decor fără viață; spațiul e introdus cu stîngăcie, timid, prin niște străpungeri piezișe, în adîncime; mulțimea faldurilor draperiilor ce cad drept sînt grafia unei neliniști, care nu cunoaște nicicînd destinderea unei curbe, grația unui arabesc. Acest nou stil, îmbătrînit de cum s-a născut, va pătrunde pretutindeni, în afară de Florența; va influența pînă și pe pașnicul Giovanni Bellini. Totuși, un artist francez, Maestrul pînzei *Pietà din Avignon* — fără îndoială Enguerrand Quartton — îi va da o măreție de expresie demnă de creațiile contemporane ale Renașterii, atingînd o spiritualitate înaltă care face din acest tablou opera cea mai nobilă pe care a inspirat-o artei spiritul de sacrificiu. Din ea se desprinde o facultate proprie sufletului francez, aceea de a nu-și da pe față sentimentele, pentru a le trăi interiorizat. Liniștea din *Pietà din Avignon* este mai elocventă decît strigătele sfîșietoare din *Coborîrea de pe Cruce* a lui Rogier unde durerea este exprimată prin efectele ei fizice, așa cum va face, mai tîrziu, Rubens. Maestrul care a conceput acea *Pietà*, anticipînd timpurile zbuciumate pe care le va trăi mai tîrziu, anunță sihăstria cucer-

nică a misticilor secolului al XVII-lea; dar, fără îndoială, această operă este mai curînd supremul exemplu întîlnit în artele figurative al unei tensiuni de expresie ce-și capătă valoarea sa de sugestie într-o formă ajunsă la culmea perfecțiunii; ea contrastează cu imagistica lui Rogier, desigur impresionantă, dar care se înscrie într-o formă nesigură, într-un stil care n-a știut să se precizeze, ca și cum ar fi fost împiedicat de ceva în această artă privativă.

Secolul al XV-lea vede intrînd în scenă geniul Răului. Conceput pînă atunci ca o abstracțiune, Răul se încarnează dintr-odată, capătă înfățișare omenească. Această Germanie, în care se pictau îngeri, va putea să-și satisfacă înclinațiile tainice pentru cruzime și atrocitate. Patimile Domnului îi vor servi drept pretext; ceva demonic îi animă pe călăii lui Cristos și sublima victimă cunoaște ea însăși cea mai îngrozitoare decădere, aceea care îl va lipsi pe cel chinuit și înjosit mai rău decît animalele, de orice demnitate omenească. Suprema imagine a lui Dumnezeu, aceea a Sfintei Treimi, este denaturată; frumoasa iconografie teologică a epocii gotice, pură ca un concept, devine un grup patetic; la un meșter bavarez de la sfîrșitul secolului al XV-lea, acest patetism delirant este o lovitură adusă divinității, întinată de o duhoare ce urcă din infern. Acest stil convulsiv e străin Franței; totuși, tocmai în mediul parizian, în jurul anului 1418, un pictor necunoscut, poate de origine germanică, a zugrăvit așa-numitele *Grandes Heures de Rohan*. Operă arhaică prin modul schematic al punerii în pagină, prin inversarea perspectivei, prin atitudinile convenționale ale personajelor, prin linearismul gotic. În chip straniu, natura lipsește și, totuși, stilul sinuos al acelor *Très Riches Heures* se continuă, dar crispat de o neliniște ce schimonosește chipurile, strîmbă formele, hipertrofiază pînă la monstruos anumite figuri ce se desfășoară amenințător pe o pagină întreagă. În *Coborîrea de pe Cruce*, sfîntul Ioan, susținînd pe mama care se apleacă, cu răsuflarea

tăiată de durere, asupra cadavrului, se întoarce spre Dumnezeu-Tatăl, nu atît pentru a-i implora mila cît pentru a mustra pe Acela care, din totdeauna, a dorit această dramă. Realizată într-o epocă dureroasă, dominată de obsesia morţii, a cărei coasă distruge blîndele ţinuturi ale regatului Franţei, această operă pare a fi fost plăsmuită într-o atmosferă de apocalips. Cine-i oare acel artist de geniu, care-l precede cu un secol pe Grünewald, şi cum a putut fi acceptată o operă atît de revoluţionară, în vremea cînd, în miniatură, erau la modă toate rafinamentele practicate în atelierele Maestrului care a făcut *Les Heures de Boucicaut* sau ale aceluia care a pictat *Les Heures de Bedford*?

În Germania, Schongauer primeşte moştenirea lui Rogier, tristeţea aceea de nepătruns a sufletelor pustiite, acel stil chinuit ale cărui asperităţi le sporeşte încă şi mai mult prin crearea a ceea ce germanii numesc *Spätgothik*. Pictorii Renaşterii germane vor da acestui stil gotic tardiv un ritm şi o amploare care îi transformă semnificaţia. În aceeaşi vreme, în Flandra, Memling îi îndulceşte asprimea şi chiar dacă surîsul nu înfloreşte pe chipurile Fecioarelor sau ale ctitorilor, cel puţin nu sînt tulburaţi de nelinişte; văzînd aceste tablouri ai crede că omenirea e hărăzită de acum înainte unei soarte liniştite, cu satisfacţia pe care o religiozitate moderată o procură acelor bancheri sau negustori de postavuri, care s-au pus bine cu lumea cealaltă, unde prin fundaţiile lor pioase şi-au deschis un cont. De altfel, în toată Europa, o oarecare îndulcire a stilului aspru al secolului al XV-lea, manifestată atît în Italia (Perugino) cît şi în Germania (Hans Holbein cel Bătrîn), în Franţa (Maestrul din Moulins), sau în Spania (Juan de Flandra), ne fac să credem într-o acalmie, într-o epocă ce precede cu puţin pe aceea în care Cămaşa lui Cristos va fi sfîşiată, biserica împărţită în două de erezie, şi soarta creştinului pusă din nou în discuţie de Reformă, care va face din omul lipsit de posibilitatea de

a alege un fel de sclav al păcatului. Arta stranie a lui Hieronymus Bosch exprimă neîndoielnic un avertisment al dramei și o presimțire a răsturnării unei lumi. Și astfel o altă formă a invizibilului se încetățenește în artă prin imagistica lui Hieronymus Bosch, nu lumea de dincolo, ci cea de aici, nu lumea de sus, ci cea de jos: inconștientul pătrunde în pictură. Eliberînd toate forțele imaginației, Hieronymus Bosch extinde peste măsură domeniul picturii, redusă pînă atunci doar la ilustrarea vieții religioase ori profane, și deschide drumul tuturor speculațiilor individuale ale viitorului. E sigur că artistul a găsit o satisfacție de demiurg — aceeași care însuflețea pe sculptorul romanic al secolului al XII-lea — satisfacția de a crea acea antilume al cărei suveran e prințul întunericului.

Sînt, desigur, creațiile derizorii ale unui imitator al lui Dumnezeu, ale cărui legiuni infernale copleșesc pe oameni în acele *Ispitiri ale Sfîntului Anton*. Prințul eteroclitului s-a inspirat din universul formelor inerte sau vii și chiar dintre obiectele inventate de om, aruncînd prin lume produsele infernalului său bazar; acești monștri sînt anti-creația; în înverșunarea de a înjosi opera divinității, ei atrag în alaiul lor pe toți păcătoșii, acei nebuni inconștienți, posedați de furia autodistrugerii. În vremea cînd pictează Hieronymus Bosch, mulți scriitori caută în nebunie, rudă apropiată cu visul, o semnificație adîncă și în delir un fel de prelungire a intelectului către întuneric. Personaj din șotii, jucărie de curte, nebunul — acela care poate să spună orice—pare posedat de un delir profetic. Secolul al XV-lea începe cu „Dansul morților"și sfîrșește cu „Corabia nebunilor"; în nelinștea oamenilor, nebunia ia locul morții; unii încearcă să scape din strînsoarea nebuniei prin ironie ori batjocură; așa va face Bruegel, dar, în vremea lui Hieronymus Bosch, vîrtejul demenței duce întreaga omenire spre catastrofă.

Interesul pătimaș pentru lumea imaginară a lui Hieronymus Bosch i-a împiedicat pe istorici

să discearnă îndrăznelile sale tehnice. Chiar dacă pierduse profunzimea misterioară a procedeelor fraţilor Van Eyck, maniera flamandă continua să fie un fel de email executat cu răbdare de meşteşugari pentru a realiza o cît mai exactă definire obiectivă. În tablourile lui Bosch personajele, îndeosebi acelea din prim plan, sînt încă pictate *à la flamande*, dar în pictura peisajului, a fundalului, a cerului şi a apei, pictorul inovează folosind un meşteşug delicat, servindu-se de vopsele foarte fluide, şi renunţă la acele tonuri locale, umbrite de contururi, încătuşate în formă, tradiţionale în cadrul şcolii; preferă tonuri rupte, nuanţate, transparente, fugare, apoase, care curg din pensulă şi topesc într-o unitate armonioasă toate elementele tabloului. Artă fremătînd de viaţă, ce nu va fi înţeleasă după dînsul decît de Bruegel, care îşi va da seama de importanţa ei.

Orice s-ar fi putut crede, lumea lui Grünewald este cu totul alta decît aceea a lui Bosch. Personajele pe care le pictează el sînt stăpînite de altă nebunie, de aceea a Crucii. Pentru a-l cunoaşte pe Grünewald, de cînd a fost identificat cu Mathis Nithart, avem un document revelator: inventarul făcut după decesul său. După moartea pictorului, care a avut loc în oraşul Halle, ce fusese atras de partea Reformei, se găsiră în casa acestuia douăzeci şi şapte de predici ale lui Luther, legate, o casetă ţintuită ce închidea un Nou Testament, şi el legat, numeroase libele protestante şi o profesiune de credinţă anabaptistă. Mai erau apoi toate hainele de curte, juvaerurile pe care le purtase la Mainz, cînd fusese pictor oficial şi consilier artistic al episcopului-elector Albrecht von Brandenburg, care s-a strecurat cu atîta pricepere între Roma şi Reformă. Mathis luase cu dînsul aceste rămăşiţe ale strălucirii sale atunci cînd părăsise oraşul Mainz, de unde a fost nevoit să fugă, în 1526, deoarece luase partea ţăranilor revoltaţi şi a anabaptiştilor. Ghicim, din aceste mărturii, un suflet pasionat, „angajat" — cum am spune

astăzi — în marile lupte sociale și religioase ale vremii, suflet care îmbrățișase teribilul fanatism anabaptist ce zguduia Germania și era cît pe ce s-o cufunde în anarhie. Aceluia care apoi a fost, din greșeală, supranumit Grünewald îi datorăm una din realizările cele mai uluitoare ale picturii: retablul mănăstirii antoniților din Isenheim, astăzi la muzeul Unterlinden din Colmar. Epoca noastră care, urmîndu-l pe Huysmans, a redescoperit și celebrat această operă uitată, i-a falsificat poate sensul, văzînd în ea paroxismul expresionismului german cufundat în străfundurile infernale. Acest poliptic transformabil, pe care-l răsfoim ca pe o carte, nu evocă nici cerul, nici infernul, ci o teribilă psihomahie, luptă în care se încleștează durerea, păcatul și îndoiala cu sufletul ce aspiră spre Dumnezeu din adîncul disperării sale și care păstrează, neatinsă, în cele mai teribile transe, credința salvatoare; învingînd toate ispitele, sufletul a învins spiritul răului și poate, în sfîrșit, să cunoască Lumina, topindu-se în ea și pierzîndu-și identitatea în unitatea divină. S-a insistat prea mult asupra monștrilor din aceste tablouri — cei mai vii și mai înspăimîntători pe care i-a produs vreodată arta — și asupra acelui Cristos cu răsuflarea grea, un Goliat cu trupul zdrobit, tumefiat, plin de bubele transmise de ciumați; s-a văzut în această imagine un sadism germanic, fără a se înțelege înalta idee teologică ce o motivează; hidoșenia acestui corp bubos simbolizează toată nerușinarea păcatului omenesc pe care Cristos îi ia asupra sa, pînă într-atît încît oroarea ce o simte îl face să-și piardă puterile. Fără îndoială că antoniții, care aveau misiunea de a-i îngriji pe cei bolnavi de ciumă, au cerut ca și Isus să pară atins de cumplita boală, în semn de supremă dragoste creștinească. Această imagine înspăimîntătoare nu-și capătă întreaga semnificație decît opunînd-o lui Cristos din *Învierea* care reprezintă metamorfozarea unui trup omenesc într-un trup sfînt, metamorfoză la care, după exemplul lui Isus, vor fi chemați

numai aleșii. „Asistăm, spune Huysmans, la transformarea divinității ce se împreună în flăcări cu viața, la închegarea unui trup sfînt ce dispare în apoteoza de flăcări pe care el însuși le dă afară din el, întrucît este propriul lor focar". Lumina lui Grünewald nu este acea limpezime strălucitoare care ilumina pajiștile paradisiace ale lui Van Eyck; nu e de ordin vizual. Izvorîtă din foc, e elementul primordial din care Dumnezeu a plăsmuit lumea, așa cum credeau unii teologi din evul mediu. Pentru om, ea țîșnește, ca o flacără, din jăratecul profunzimilor sufletului, acolo unde zace elementul divin, surd la toate incitațiile simțurilor și ale intelectului și neputînd să renască decît la chemarea Verbului.

Deși intenția picturii din Occident a fost să exprime tot ceea ce, de-a lungul vremurilor, a obsedat gîndul și inima omului, există totuși un domeniu la marginea căruia a fost nevoită să se oprească neputincioasă: domeniul înaltelor speculații ale misticii, acel delir ontologic care a stăpînit sufletele ce voiau să descopere Ființa pură, dibuind prin întuneric în căutarea luminii. Numai Grünewald — și nu El Greco cum se spune în general — a reușit să treacă aceste bariere și să sugereze, în forme și culori, cîte ceva din acele transe în care se zbate un suflet în luptă cu Invizibilul. Pentru a înțelege această operă neobișnuită, ar trebui să facem apel la întreaga literatură a misticii medievale, în special cea germanică, în care se descrie o lume unde sufletul, hăituit de demon, suportă încercări nemaicunoscute, trupești și sufletești, ce-l lasă la porțile morții, și care, după ce și-a purificat esența, e gata să se unească cu esența divină. Nu e deloc surprinzător că evul mediu creștin n-a putut exprima prin artă — altfel decît prin simboluri a căror obscuritate ucide ceea ce vor să exprime, sau prin gingășii și dulcegării încă mai puțin „semnificante" — experiențele mistice care au călăuzit atîția sfinți în adîncirea misterului ființei. Oferind artistului acea distanțare a subiectului față de obiect, spiritul Renașterii

putea să-i permită să obiectivizeze fenomenul mistic şi să facă din el un obiect de pictură. Fără îndoială că Mathis a simţit mistica prin suflul arzător al anabaptismului; această sectă spirituală, exploatînd ideea luterană a justificării prin credinţă, practica un fel de iluminism, pretindea că sufletul credincios este informat direct de Dumnezeu, care se manifestă prin vise şi vedenii. Grünewald îşi făurise un meşteşug cu totul personal: un desen neregulat care, prin salturi, mai mult iese din obiect decît îl defineşte, o culoare de o minunată bogăţie, cea mai strălucitoare care s-a întîlnit vreodată la un pictor. Pentru a-şi făuri această paletă care parcă-i împrumutată de la curcubeu, pictorul a recurs la o adevărată alchimie, aşa cum o dovedeşte inventarul făcut după moartea sa; expertul, chemat de magistratul din Frankfurt, în numele fiului său adoptiv, pentru a-i inventaria bunurile, a găsit în atelier provizii de culori care l-au lăsat perplex; el n-a putut să numească acele prafuri extraordinare şi nici pietrele necunoscute. Grünewald întinde, cu o pensulă înfrigurată, în straturi unduioase şi transparente ca acelea ale acuarelei, culori schimbătoare ce formează un fel de văl irizat peste grund. Totuşi, acest artist care se aventurează să înfăţişeze ceea ce nu poate fi cunoscut, e capabil să picteze, încercînd o adevărată delectare, un trandafir, un hîrdău de rufe, o căprioară, pădurile înalte de brazi ce se caţără pe munte. Virtuozitatea sa excelează atît în a „reprezenta" lumea vizibilă cît şi în a sugera invizibilul; s-a folosit de resursele penelului mai mult decît o va face oricare alt pictor. Toate acestea fără urmări, se pare. Trebuie oare să ne mirăm că opera lui stranie a fost atît de repede uitată? Mai curînd să ne arătăm surprinşi că s-a găsit un mecena care să ofere acestui geniu posibilitatea unor asemenea îndrăzneli, un italian, un oarecare Guido Guersi, preceptor al antoniţilor, care i-a comandat retablul dîndu-i, fără îndoială, şi programul iconografic. În mînăstirea din Isen-

heim, Grünewald avea să întîlnească o atmosferă mistică, care-l va face să se întreacă pe sine, căci nici una din puținele opere rămase de la el nu se apropie de înălțimea inspirației și de calitatea artistică a retablului antoniților; adesea, operele cele mai semnificative ale artei se datorează unei cine știe cărei întîmplări providențiale.

V. PRIMITIVII INTELIGENȚEI

În vreme ce, în Flandra, Van Eyck ducea cît mai departe abolirea subiectului în obiect, cîțiva artiști italieni urmau calea opusă. Avînd o acută conștiință a facultăților cunoașterii care fac din el o ființă unică în natură, omul renunță să întîlnească lumea prin intermediul lui Dumnezeu, pentru care toate lucrurile sînt identice, și caută să se deosebească de ele prin actul spiritului care le obiectivizează. A concepe un lucru, adică a-l integra sieși, a face din el un „obiect" care poate fi redus la dimensiunile umane ale spiritului, a constrînge infinitul să se înscrie în limitele prescrise de inteligență, a închide universalul în geometria pură a gîndirii, a supune materia unor idealuri, a reduce organizarea lumii la o arhitectură întemeiată pe raporturi numerice, iată visul care îl înflăcăra pe omul din Quattrocento. Această epocă trăiește cea mai eroică încercare de a readuce lumea la scara omului. Ca și în jocurile de perspectivă din tablourile din vremea aceea, totul tinde spre orizontul gîndirii. Spațiul devine și el plastic, încetînd de a mai fi sinonim cu întinderea, căpătînd calitatea de a fi măsurabil și devenind el însuși arhitectură; el se orînduiește într-o perspectivă ce conduce ochiul spre adîncime cu rigoarea unui raționament. Statuia, adică un spațiu finit, închis, care nu cunoaște ceea ce îl încon-

joară, e idealul epocii; de aceea, în această generație de pionieri care taie definitiv punțile ce-i leagă de evul mediu, sculptorii sînt în avangardă, precedînd pictorii cu un sfert de secol; aceștia din urmă, renunțînd la însușirile proprii picturii care înseamnă modularea de valori sau de culori, își concep tablourile ca o construcție de volume stricte.

Mort la douăzeci și șapte de ani, Masaccio o ia înaintea tuturor confraților săi, datorită poate acelei misterioase facultăți care face uneori din oamenii făgăduiți de timpuriu morții niște precursori, ca și cum o lege vitală ar cere ca orice ființă să se desăvîrșească în timpul care-i este hărăzit să trăiască. Masaccio nimerește dintr-o dată ținta pe care școala italiană nu o va atinge decît după mai mult de o jumătate de secol de cercetări. Reînnoind idealul de forță concentrată propriu lui Giotto, el anticipă secolul al XVI-lea prin simțul compoziției armonioase care îl anunță pe Rafael, și prin acea concepție despre corpul omenesc, puternic și mare, acea intensitate dramatică ce ne fac să ne gîndim la Michelangelo. Cu o scurtă aruncare de pensulă, Masaccio construiește trupuri ce par făcute din materia stîncii, contractă spațiul în jurul lor, înconjurîndu-le cu un fel de univers condensat față de care, de altfel, ele par străine.

Trebuie pus capăt acestui echivoc al antagonismului ev mediu-Renaștere, întreținut de Berenson, care i-a clasat în chip prea hotărît pe artiștii italieni. Unii dintre acești pictori— la Florența — Fra Angelico, Masolino, Paolo Uccello, la Verona — Pisanello, la Siena — Sassetta — sînt ca suspendați între două lumi. Există genii cu un aer profetic, precum Masaccio, care-și dezvăluie mesajul ca și cum ar ignora lumea; dar în cele mai multe din cazuri, forța creatoare e dată de hotărîrea de a asuma contradicțiile proprii existenței umane; drama se încheagă din confruntarea unui individ cu „mediul", și vor fi întotdeauna ambivalențe, datorită deosebirilor ce se ivesc în obișnuita întîl-

nire a civilizațiilor ce mor cu cele ce se nasc deosebiri între generații, sisteme sociale.

Socotit multă vreme ca reprezentant tipic, în Italia, al goticului, făcînd să se audă cîntecul de lebădă al civilizației evului mediu, Pisanello— primind comenzi la Roma și Neapole — nu a trăit izolat în cetatea cu punți gotice; fără îndoială că era la curent cu tot ceea ce se realiza la Florența. Rafinamentul extraordinar al artei sale e rezultatul unei tensiuni între civilizația medievală, care îi dă formă, și umanismul către care aspiră. Această tensiune se revelă în desenele ce atestă o excepțională acuitate a observației, ce merge chiar pînă la sadism.

Pentru faptul că a fost călugăr și încă unul foarte credincios Fra Angelico nu este numai decît un om al evului mediu; antagonismul dintre credință și modul nou de a gîndi nu era conștient încă; ba dimpotrivă, umaniștii credeau că rezolvă acest antagonism prin unitate. *Horresco referens*! Antoninus, episcop de Florența, cînd era la amvon, cita de preferință pe Ovidiu! Reunind în sine însuși superioritatea teologică dominicană cu emoția franciscană, Fra Angelico a fost în egală măsură un pictor modern, preocupat să stabilească un sistem de relații între figură și mediul ei, să definească formele juste ale trupurilor și, ca și Uccello, pasionat de perspectivă, dar preferînd, ametitoarelor străpungeri rectilinii cu care Uccello se îmbăta, spațiile curbe, simboluri ale armoniei. Oare n-a fost el primul care — ca un mare creștin — a pictat paradisul, așa cum ar putea fi văzut, cu hora îngerilor și a aleșilor așezată în adîncime într-un spațiu adevărat? In ceea ce-l privește pe Paolo Uccello, a fost poate cel mai chinuit dintre acești artiști suferind de un dualism esențial, rezultat al crizei dintre etica evului mediu și aceea a Renașterii. Nu că acest artist ar fi un om de „tranziție", dar, preferînd valorile noi, el respinge conformismul și aduce un ultim omagiu evului mediu ce se sfîrșește, lumii decadente a cavaleriei și hagiografiei. E

sfîşiat de sentimente contradictorii în privința raporturilor dintre om şi Dumnezeu, sentimente care în opera sa se dezvoltă în contrapunct dînd naştere la două forme de artă religioasă, una narativă şi poetică, alta austeră, biblică şi grandioasă. În marginea acestei credințe religioase apar speculațiile pur umaniste în jurul formei şi a spațiului; luînd aspecte dramatice, această tensiune face din omul care şi-a apărat aproape sălbatic independența unul din artiştii cei mai captivanți ai secolului.

A doua generație a şcolii florentine se găseşte angajată într-o criză. A cunoaşte, pentru omul acestei vremi, înseamnă a crea. Operația tehnică, în care evul mediu vedea esența operei de artă, nu mai pare în Quattrocento decît o „aplicație" a Creațiunii, o elaborare cu totul mentală. *Homo faber* se face *homo sapiens* şi, pentru acesta, la care totul e subordonat inteligenței, a percepe se identifică cu a concepe. Orice percepție intelectualizîndu-se îndată într-un concept, nimic nu e obscur în această lume a minții, în care domneşte o lumină egală cu aceea din tablourile sale unde iradiază o strălucire uniform împrăştiată. Forțele obscure ale lumii psihice, refulate timp de patru secole, sînt în chip voit ignorate. Omul din Quattrocento este înainte de toate un om conştient. Această artă ar fi lipsită de lirism dacă inteligența, iubindu-se pe sine, nu s-ar ameți de propriul ei joc, ceea ce dă artiştilor florentini prospețimea primitivilor: ei sînt primitivii inteligenței. Raționalismul rece al lui Alessio Baldovinetti abordează problema cît mai strîns; aşa cum mai tîrziu va face Leonardo da Vinci, realizarea frumuseții îi apare ca fiind în mod necesar obținută prin aplicarea legilor riguroase. Ca şi opera lui Da Vinci, opera sa e restrînsă şi, în întregime, experimentală; ca şi pictorul *Giocondei*, el caută într-o serie de tablouri foarte asemănătoare aproximația perfecțiunii pe care o realizează în *Madonna* de la Luvru, capodopera sa şi una din capodoperele artei florentine. El va concepe însă acea viziune a universalului

schematizată într-o proiecţie cartografică, care prefaţează şi peisajele lui Leonardo da Vinci.

Întregul Quattrocento se află sub semnul energiei. Pentru omul acestei epoci dorinţa de a înţelege este nesăţioasă; puterea inteligenţei de a explora îi pare nemărginită. Un concept n-are oare drept singură limită conceptul imediat superior, îmbrăţişînd o generalitate mai mare? Experienţe intelectuale mereu mai subtile, se deduc unele din altele cu o logică implacabilă într-un ritm accelerat care denotă o prodigioasă activitate spirituală în aceste ateliere de artişti. Această frenezie de cauzalitate, totuşi, ar trebui să-şi găsească limita. Inteligenţa, transformînd în abstracţiune tot ceea ce atinge, devoră lumea fără să se sature şi curînd e nevoită să se hrănească din ea însăşi. Intelectualizarea imediată a percepţiei înăbuşă, în faşă, efuziunea sensibilă; alături de Fra Angelico, de Paolo Uccello, adevăraţi creatori al căror suflet păstrează o atitudine deschisă, Andrea del Castagno este un calculator sec, care crede că simplifică problema umanismului reducînd imaginea lumii la om; crede că-l face pe acesta mai prezent printr-o renunţare la resursele artei sale, prefăcîndu-se că ridică statui prin pictură.

Şcoala florentină moare de anemie deoarece a crezut numai în puterea inteligenţei, ignorînd virtuţile imaginaţiei. Delicatul şi facilul eclectism al lui Lippi, Pesellino, Gozzoli, Ghirlandaio este într-o oarecare măsură un fenomen de academism. „Cazul" Botticelli este caracteristic pentru boala intelectuală care roade Florenţa. Acest suflet mistic, atras de lirism, sedus de armonie, se vede condamnat, prin intelectualism, să nu mai cunoască odihnă. Moleşeala tristă a Madonelor sale, nostalgia din portrete, stilul nervos care comunică compoziţiilor un ritm spasmodic şi dă o acuitate exasperantă atît liniei cît şi expresiei figurilor, toate acestea sînt ultimele spasme ale artei florentine muribunde. Botticelli este ca un om care descoperă prea tîrziu frumuseţea lumii; ar vrea să o cuprindă,

dar nu mai este timp. Venus, plutind pe scoica ei de sidef, nu se va opri pe țărmurile rîului Arno, ci pe malurile Adriaticii.

Numai în afară de Florența, în școlile emancipate datorită ei, vom găsi urmarea marii mișcări de descoperire care însuflețește Quattrocento. In Umbria, Piero della Francesca moștenește de la Paolo Uccello pasiunea perspectivei și de la Masaccio simțul măreției. Nimeni, poate, n-a afirmat în chip mai măreț decît acest om straniu trufia omului din Quattrocento.

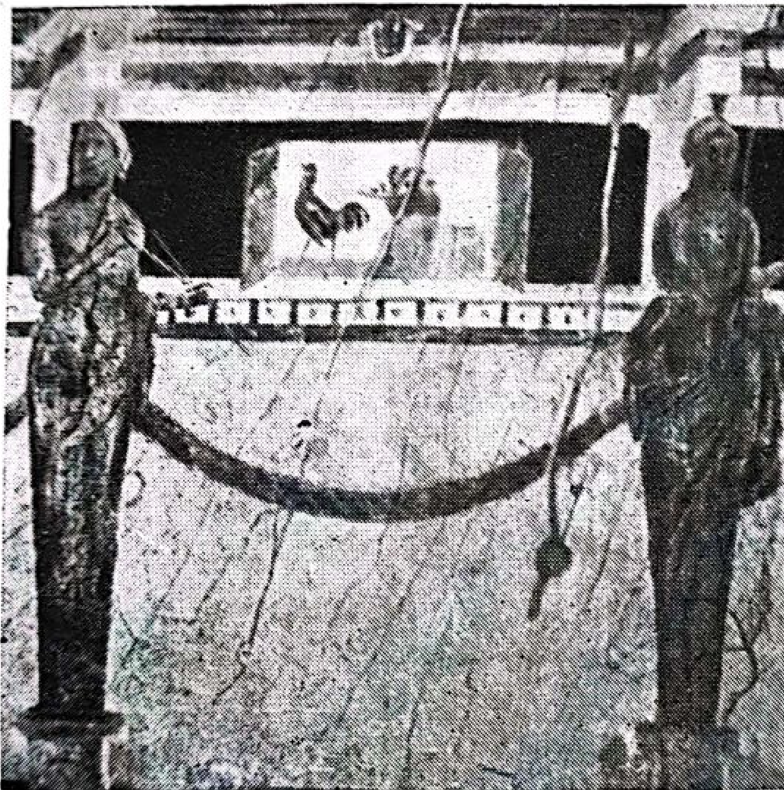
Prin cucerirea formelor inteligenței, Quattrocento capătă o semeție care, înălțîndu-l deasupra forțelor lumii, face din om egalul unui zeu. Această mîndrie s-a tradus îndeosebi în statuia ecvestră, obsesie a secolului, chinul lui Leonardo; forța inteligentă care stăpînește forța brută este imaginea demiurgului uman. Sculptorii aveau să-i sufere influența; de asemenea cîțiva pictori: Uccello, Castagno. Însă alții, Masaccio, Piero della Francesca, Mantegna, preferă imaginea omului care stă în picioare ca și cum ar fi mîndru de acest privilegiu al poziției verticale. Statuie înfiptă în pămînt, omul lui Piero pare a se complace în această *stază*, așa cum omul evului mediu se desăvîrșea în extaz. *Bunavestire* de pe polipticul din Perugia e compusă din două statui împietrite de mîndrie, pierdute în contemplarea „aseității" lor și pe care le desparte un spațiu de netrecut. Instinctul de relație nu se mai găsește în aceste trupuri opace, ce nu mai comunică cu natura, deși ea este mai reală decît la Masaccio. Dar această natură a încetat să aibă o valoare în sine, nemaifiind decît un obiect de dominație. Voința de putere, devenită esența ființei, dă avînt progresismului frenetic în care se va angaja omenirea, despărțind individul de fiecare obiect îndată ce acesta a fost cucerit, excluzînd orice posibilitate de simpatie între eul gînditor și lucruri.

Fermentul intelectual al Florenței, căzînd într-o imaginație puternică, avea să producă pe cel mai mare pictor din Quattrocento: Mantegna.



ÎN MAI MARE MĂSURĂ DECÎT VASELE CU FIGURI NEGRE ŞI ROŞII, CARE ŢIN DE O CONCEPŢIE DECORATIVĂ, PICTURILE DE PE LECITELE FUNERARE LASĂ SĂ TRANSPARĂ FORŢA EXPRESIVĂ A DESENULUI MARILOR MAEŞTRI GRECI.

Lecit provenit de la Eretria. Detaliu. Al treilea sfert al secolului al V-lea. Muzeul Naţional din Atena



MULTE PICTURI CAMPANIENE SÎNT INSPIRATE DE GENUL NATURII MOARTE, SAU *XENION*, INVENTAT DE GRECII DIN EPOCA ELENISTICĂ; UNELE ARATĂ DISPOZIŢIA ACESTOR TABLOURI DE ŞEVALET CU OBLOANELE LOR DE PROTECŢIE.

Pictură murală din casa cryptoporticului de la Pompei. Detaliu

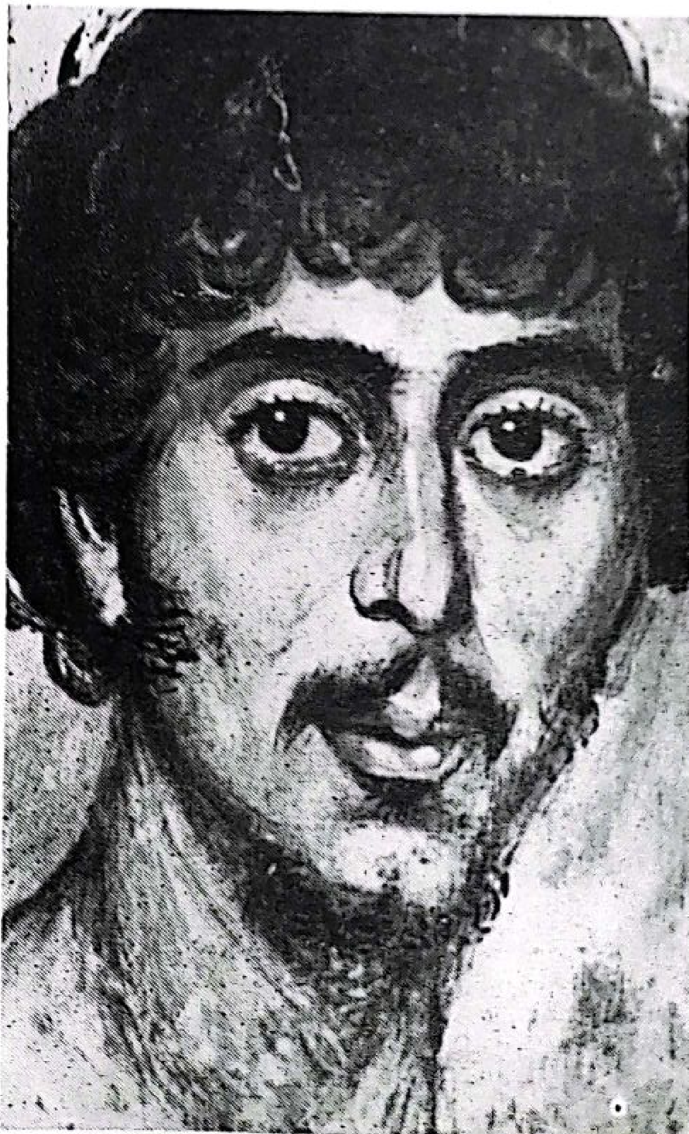


Piersici, nuci şi pahar. Detaliu dintr-o pictură murală de la Herculanum. Muzeul Naţional din Neapole



SUB PENSULA ARTIŞTILOR CAMPANIENI, SE ÎNTÎMPLĂ CA FACTURA RAPIDĂ („COMPENDIARIA“) SĂ EVOCE PESTE SECOLE LINIA NERVOASĂ, EXPRESIVĂ A UNUI GOYA

Cap de femele. Pictură murală descoperită la Stabia



Artă greco-egipteană : *Portret de bărbat.* Secolul al II-lea e.n. Muzeul de Antichităţi, Berlin

PORTRETUL PSIHOLOGIC, VENIT DUPĂ PORTRETUL IDEALIZAT AL GRECILOR ŞI DUPĂ CEL REALIST AL ROMANILOR, S-A NĂSCUT DIN NELINIŞTEA CARE FRĂMÎNTA SUFLETELE LA SFÎRŞITUL LUMII ANTICE.



ÎN PRIVIREA VOLUPTOASĂ, GURA RUMENĂ A MADONEI DE LA SINAI STRĂBATE ÎNCĂ CEVA DIN UMANISMUL ANTIC SUB HIERATISMUL ORIENTAL, CARE VA TRIUMFA ÎN ARTA BIZANTINĂ.

Fecioara cu pruncul. Detaliu. Secolul al VI-lea. Icoană din mînăstirea Sfînta Ecaterina de la Sinai



Maica Domnului din Vladimir. Secolul al XII-lea. Galeriile Tretiakov, Moscova

DUPĂ MAI MULTE SECOLE DE ARTĂ TEOLOGICĂ, LA BIZANȚ, DINTR-O DATĂ, ÎN SECOLELE AL XI-lea ȘI AL XII-lea, UN FREAMĂT DE VIAȚĂ ÎNSUFLEȚEȘTE DIN NOU ICOANELE. ACEASTĂ TREZIRE A SENTIMENTULUI UMAN ÎN OCCIDENT NU SE VA PRODUCE DECÎT CEVA MAI TÎRZIU, DAR VA FI MAI PROFUNDĂ.

GIOTTO : *Sfintul Francisc dăruind mantia sa unui sărac*. Detaliu. Bazilica superioară de la Assisi



GIOTTO OPEREAZĂ O ADEVĂRATĂ REINCARNARE A PICTURII, TRANSPUNÎND FAPTELE ÎNTR-UN SPAȚIU TRĂIT, CREÎND VALORI EXPRESIVE CARE EVOCĂ MĂREȚIA TRAGICILOR GRECI.

GIOTTO : *Sfîntul Francisc dăruind mantia sa unui sărac.* Bazilica superioară de la Assisi



NICI UN COPIL ISUS, CARE A IEȘIT VREODATĂ DE SUB PENSULA UNUI ARTIST, NU VA EXPRIMA CU ATÎTA FORȚĂ CA CEL AL LUI GIOTTO PUTEREA UNEI UMANITĂȚI TOTAL ASUMATĂ DE CĂTRE CRISTOS.

GIOTTO : *Fecioara cu pruncul.* Detaliu. Uffizi, Florența

CUNOAȘTEREA ANTICHITĂȚII ÎI AJUTĂ LUI GIOTTO SĂ RESTABILEASCĂ, ÎN TOATĂ AUTORITATEA EI, PREZENȚA OMENEASCĂ DISPĂRUTĂ DIN PICTURĂ DE MULTE VEACURI.



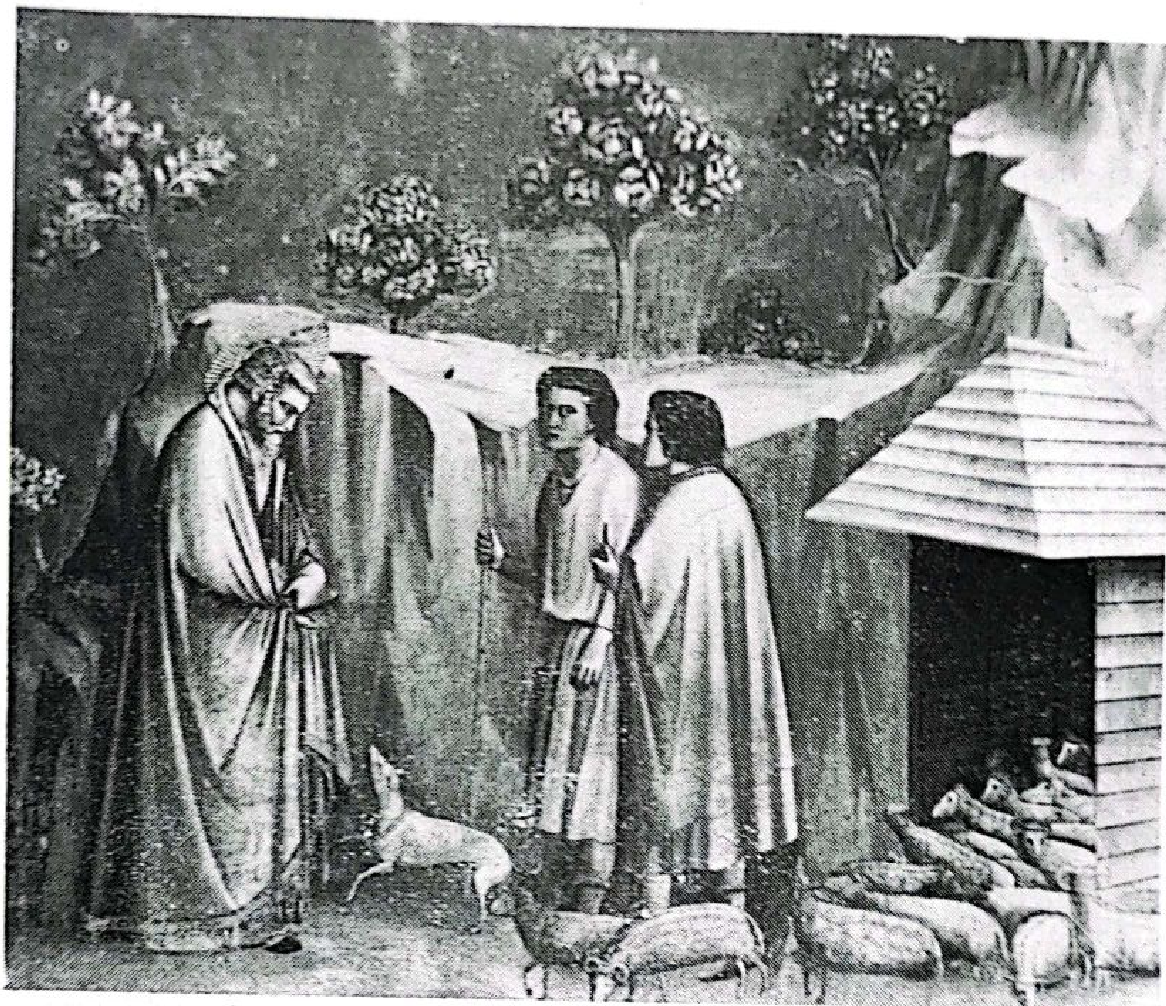
Fecioara primind vestea. Biserica Arena. Padova



GIOTTO : *Bătrînul Simion.* Biserica Arena. Padova

CÎINELE CARE-ȘI RECUNOAȘTE STĂPÎNUL ȘI TOATE MIȘCĂRILE ANIMALELOR DIN TURMĂ, CA ȘI MĂGARUL DIN *SFÎNTUL FRANCISC DĂRUIND MANTIA SA UNUI SĂRAC* REPREZINTĂ VIAȚA UMILĂ A ANIMALELOR DOMESTICE CARE, ÎN UMBRA VIEȚII OMULUI, ESTE REINTRODUSĂ ÎN ARTĂ DE GIOTTO.

GIOTTO: *Sfîntul Ioachim adăpostit de păstori*. Biserica Arena, Padova

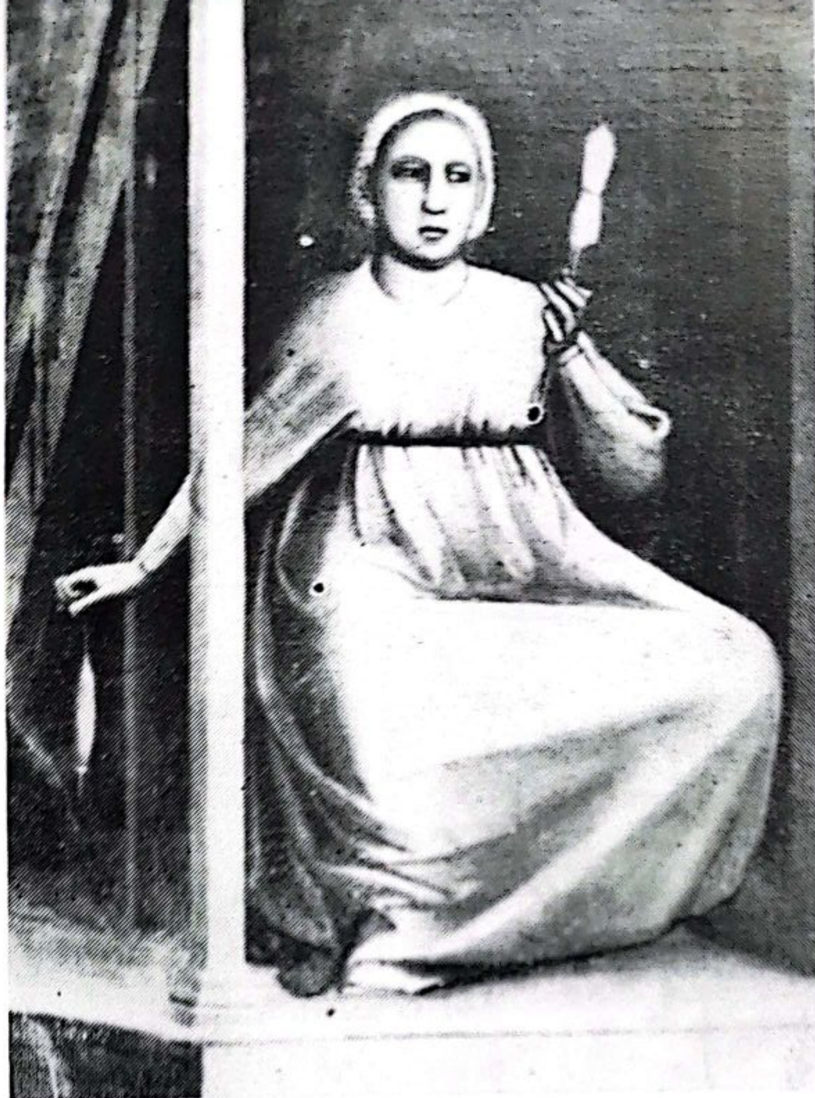


GIOTTO: *Prinderea lui Cristos în grădina de pe Muntele Măslinilor*. Biserica Arena, Padova



Biserica Badia, Flo-
rența

VIAȚĂ, ELIMINATE DE VEACURI DIN ARTĂ, ȘI-AU RELUAT LOCUL IN PICTURĂ ODATĂ CU GIOTTO !



GIOTTO : *Infățișarea ingerului la Sfinta Ana.* Detaliu: slujnica. Biserica Arena, Padova



Infernul. Mozaic din cupola Baptisteriului, Florența

CONTEMPORAN CU GIOTTO, ARTISTUL ANONIM CARE A COMPUS CARTOANELE PENTRU *INFERNUL* DE PE MOZAICUL DIN BAPTISTER ESTE INSPIRAT DE O VIOLENȚĂ EXPRESIONISTĂ CARE-L ANUNȚĂ PE HIERONYMUS BOSCH



CÎTE GESTURI DIN VIAȚĂ, ELIMINATE DE VEACURI DIN ARTĂ, ȘI-AU RELUAT LOCUL ÎN PICTURĂ ODATĂ CU GIOTTO !

GIOTTO : *Infățișarea ingerului la Sfinta Ana*. Detaliu: slujnica. Biserica Arena, Padova



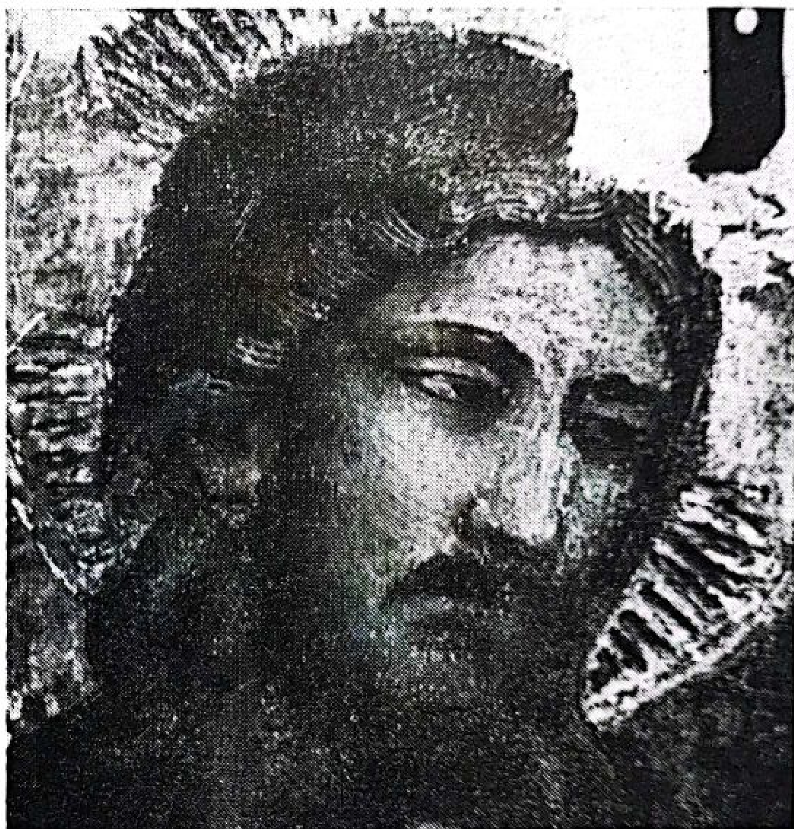
Infernul. Mozaic din cupola Baptisteriului, Florența

CONTEMPORAN CU GIOTTO, ARTISTUL ANONIM CARE A COMPUS CARTOANELE PENTRU *INFERNUL* DE PE MOZAICUL DIN BAPTISTER ESTE INSPIRAT DE O VIOLENȚĂ EXPRESIONISTĂ CARE-L ANUNȚĂ PE HIERONYMUS BOSCH

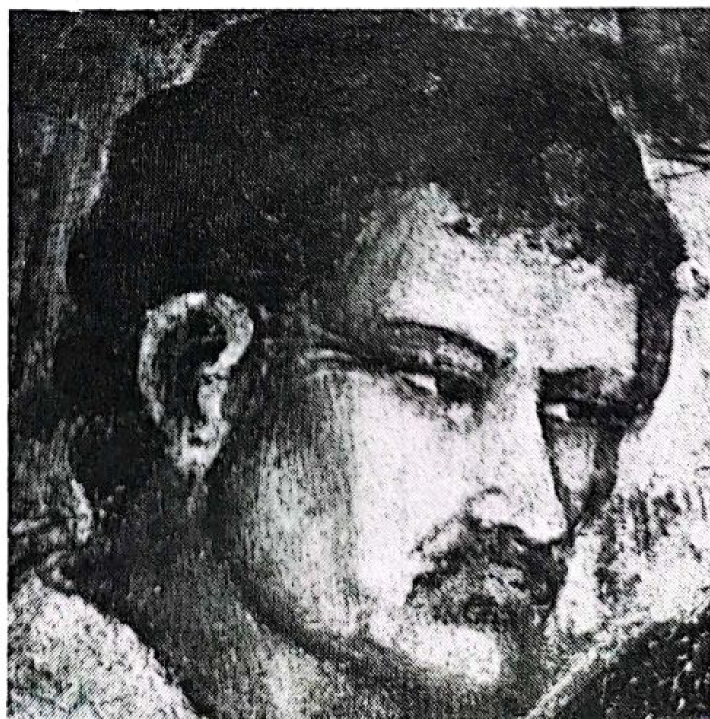
DEPĂȘIND SIMPLA ILUSTRARE A SUBIECTULUI, GIOTTO ÎN *PRINDEREA LUI CRISTOS*, PICTEAZĂ BINELE ȘI RĂUL STÎND FAȚĂ ÎN FAȚĂ. *PATIMILE* PICTATE DE NARDO AJUTĂ LA ÎNȚELEGEREA CELOR PICTATE DE GIOTTO. FIIND MAI REALISTE, ELE NU AU SEMNIFICAȚIE TEOLOGICĂ; IUDA, MAI PUȚIN CARICATURAL, ESTE MAI VERIDIC, IAR PRIVIREA MELANCOLICĂ A LUI CRISTOS ESTE ACEEA A UNUI OM SUFERIND, NU A UNUI JUSTIȚIAR.



GIOTTO: *Prinderea lui Cristos în Grădina de pe Muntele Măslinilor.* Detaliu: Cristos. Biserica Arena, Padova



NARDO DI CIONE: *Intîlnirea lui Cristos cu Fecioara Maria.* Detaliu: capul lui Cristos. Frescă din Biserica Badia, Florența



NARDO DI CIONE: *Intîlnirea lui Cristos cu Fecioara Maria.* Detaliu: capul unui soldat. Frescă din Biserica Badia, Florența.

LA GIOTTO, GESTUL DE DĂRUIRE, PE CARE MARIA ÎL FACE CU FIUL EI CĂTRE PĂSTORI ESTE UN ACT DELIBERAT. SIENEZUL BARNA INTRODUCE ÎN PICTURĂ UN PATETISM MAI INSTINCTIV: FECIOARA ÎȘI SMULGE, PUR ȘI SIMPLU, COPILUL DE LA SÎN CA SĂ-L DĂRUIASCĂ ACELOR OAMENI CARE, ÎNTR-O ZI, VOR DEVENI CĂLĂI.

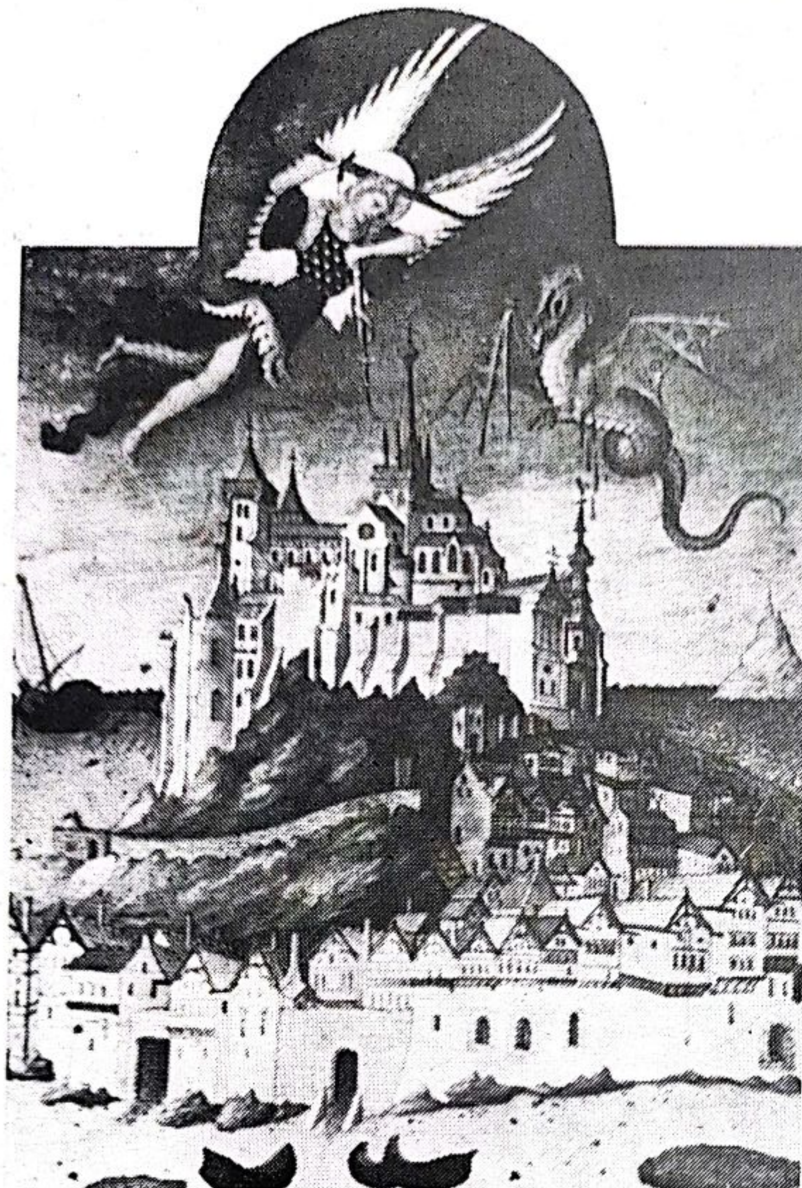
GIOTTO: *Închinarea păstorilor*. Detaliu. Biserica Arena, Padova



BARNA DA SIENA: *Închinarea păstorilor*. Collegiata, San Gimignano

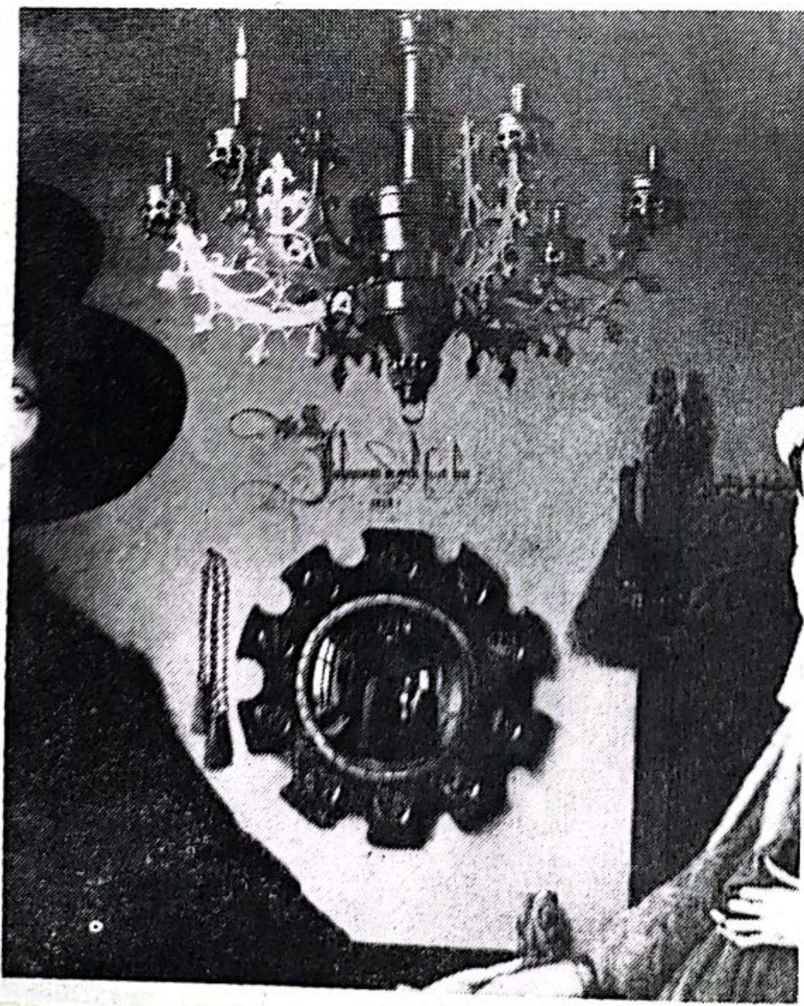



Jehan



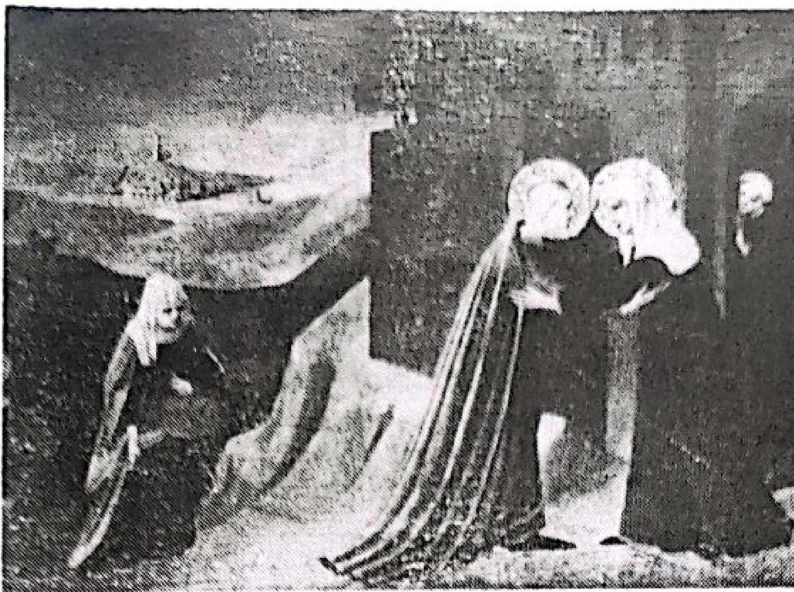
FRAȚII LIMBOURG AU FOST, FĂRĂ ÎNDOIALĂ, PRIMII CARE AU REPREZENTAT UN MONUMENT AȘA CUM ESTE EL ÎN REALITATE.

Frații LIMBOURG : *Trés Riches Heures du duc de Berry.* Vedere de pe muntele Saint-Michel. Muzeul Condé, Chantilly



JAN VAN EYCK : *Portretul lui Arnolfini și al soției sale.* Detaliu. National Gallery, Londra

ÎN DORINȚA DE A CUPRINDE SPAȚIUL ÎN TOTALITATEA LUI, JAN VAN EYCK, PENTRU A SUGERA AL PATRULEA PERETE DINTR-O CAMERĂ, CEL DIN SPATELE PICTORULUI, REPRODUCE PE PERETE IMAGINEA CAMEREI ÎNTR-O OGLINDĂ CONVEXĂ ÎN CARE SE REFLECTĂ ȘI SPATELE PERSONAJELOR PICTATE.

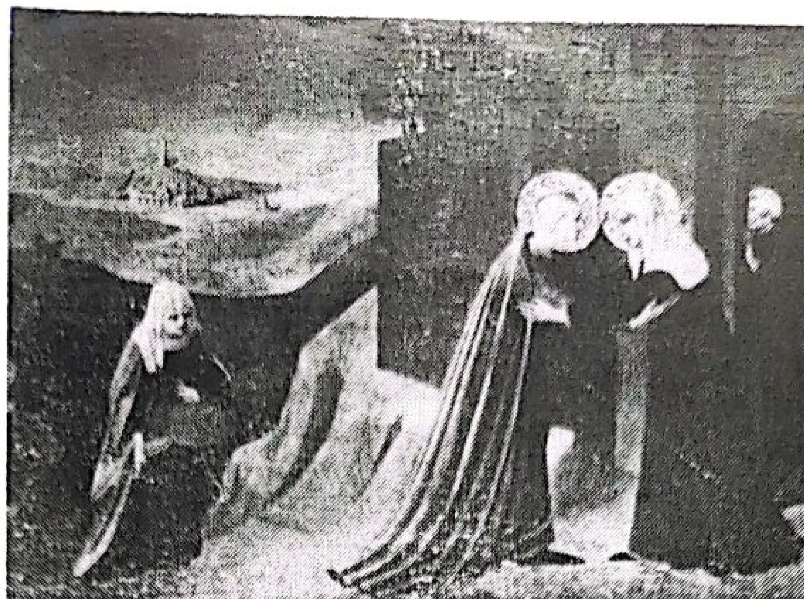


FRA ANGELICO NU ESTE, CUM S-A SPUS, UN ARTIST ÎNTÎRZIAT ÎN SPIRITUL EVULUI MEDIU, CI UN PIONIER. CA ȘI MASACCIO, EL REGĂSEȘTE VALOAREA EXPRESIVĂ A CORPULUI OMENESC ȘI ÎI ADAUGĂ O NOUĂ VIZIUNE ASUPRA PEISAJULUI.

FRA ANGELICO : *Vizitația.* Predela *Buneivestiri.* Biserica Gesù, Cortona

PAOLO UCCELLO : *Bătălia de la San Romano.* Detaliu. National Gallery, Londra

PRIN TEMA BĂTĂLIEI, PAOLO UCCELLO AFIRMĂ PUTEREA CORPULUI OMENESC ÎN ACȚIUNE, AJUNS, DATORITĂ ARMURILOR, LA O CONCIZIUNE GEOMETRICĂ.



FRA ANGELICO NU ESTE. CUM S-A SPUS, UN ARTIST ÎNTÎRZIAT ÎN SPIRITUL EVULUI MEDIU, CI UN PIONIER. CA ȘI MASACCIO, EL REGĂSEȘTE VALOAREA EXPRESIVĂ A CORPULUI OMENESC ȘI ÎI ADAUGĂ O NOUĂ VIZIUNE ASUPRA PEISAJULUI.

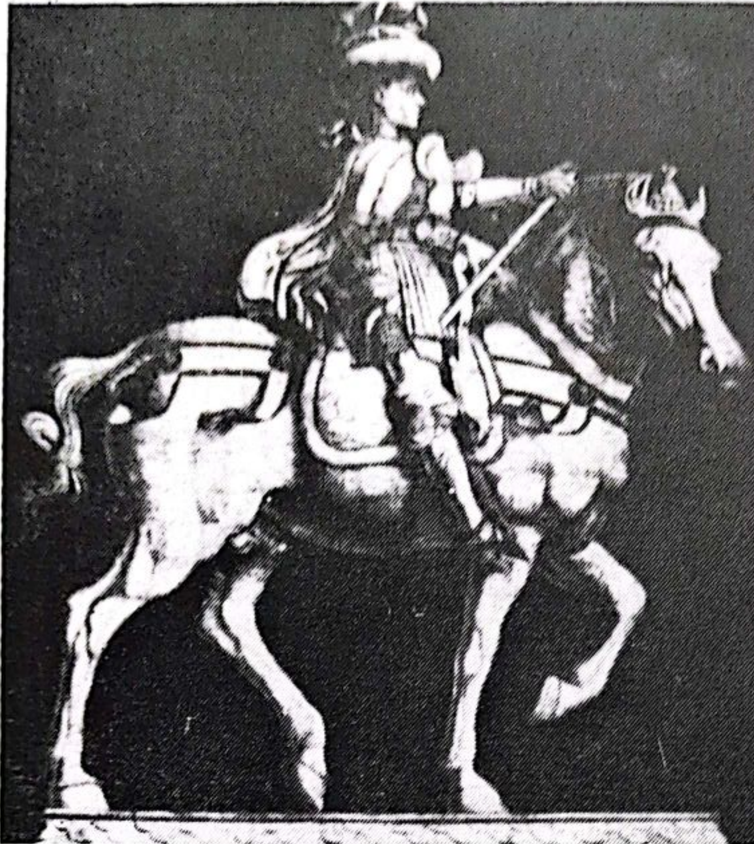
FRA ANGELICO : *Vizitația.* Predela *Buneivestiri.* Biserica Gesù, Cortona

PAOLO UCCELLO : *Bătălia de la San Romano.* Detaliu. National Gallery, Londra

PRIN TEMA BĂTĂLIEI, PAOLO UCCELLO AFIRMĂ PUTEREA CORPULUI OMENESC ÎN ACȚIUNE, AJUNS, DATORITĂ ARMURILOR, LA O CONCEPȚIUNE GEOMETRICĂ

ANDREA DEL CASTAGNO DUCE PÎNĂ LA EXPRESIA SUPREMĂ IDEALUL PICTURII-SCULPTURĂ CARE-I INSPIRĂ PE MAI MULȚI PICTORI FLORENTINI DIN SECOLUL AL XV-lea.

→ PIERO DELLA FRANCESCA: *Buna-vestire.* Pinacoteca din Peruggia



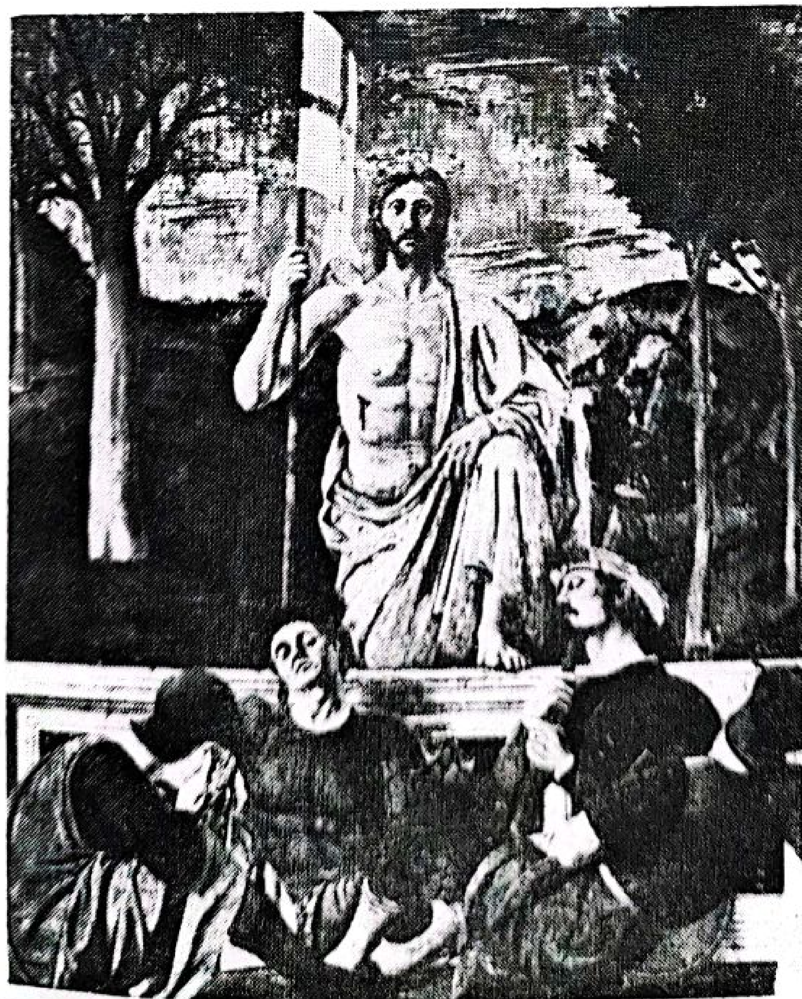
ANDREA DEL CASTAGNO : *Monument ecvestru al lui Nicolo da Tolentino.* Catedrala din Florența



ALESSIO BALDOVINETTI : *Nașterea Domnului.* Detaliu. Frescă de la Annunziata, Florența

BALDOVINETTI ȘI PIERO DELLA FRANCESCA AU INVENTAT PEISAJUL CARTOGRAFIC, UN FEL DE REZUMAT AL UNIVERSULUI, DIN CARE S-A INSPIRAT LEONARDO DA VINCI PENTRU *GIOCONDA.*

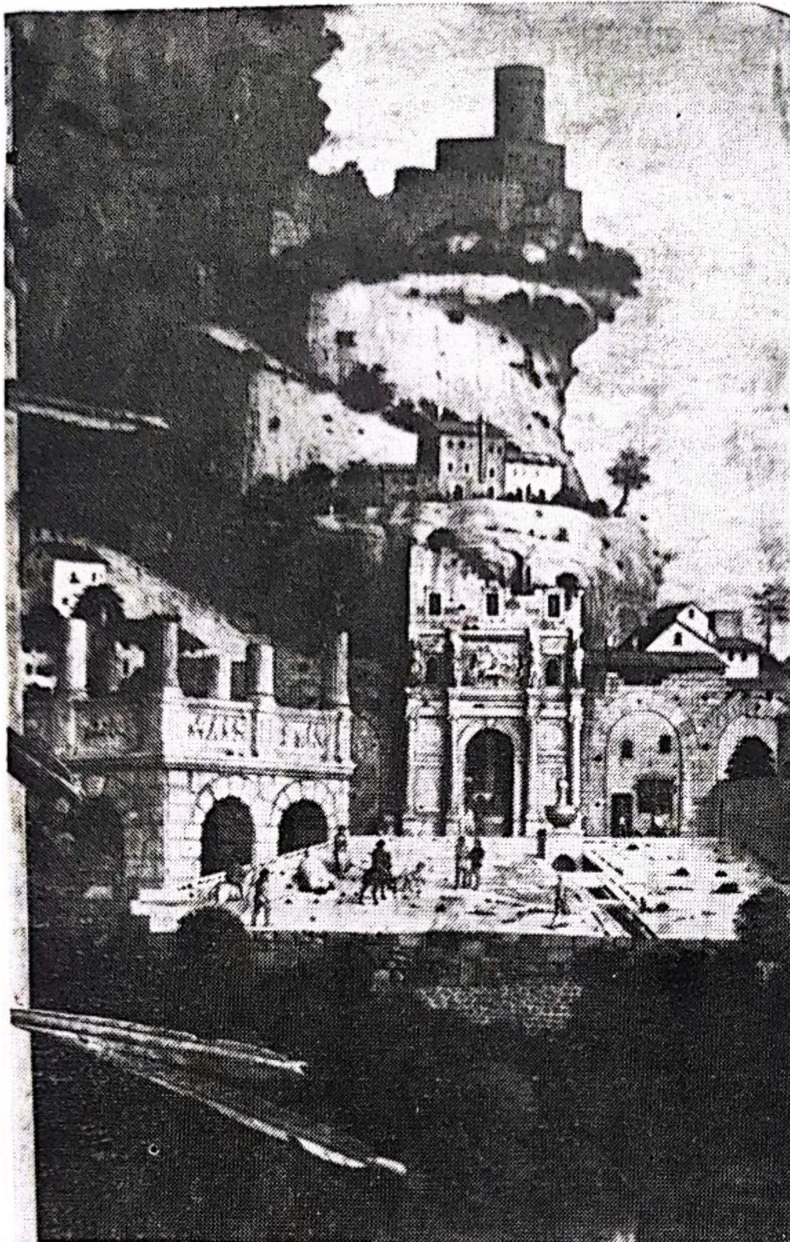
CEA MAI INALTĂ EXPRESIE A ORGOLIULUI UMANIST ESTE INSPIRATĂ DE CHIPURILE PICTATE DE PIERO DELLA FRANCESCA, CHIPURI CE SE ÎNALȚĂ, CA ÎMPIETRITE ÎN SINGURATATEA CREATĂ DE VOINȚA LOR DE PUTERE.



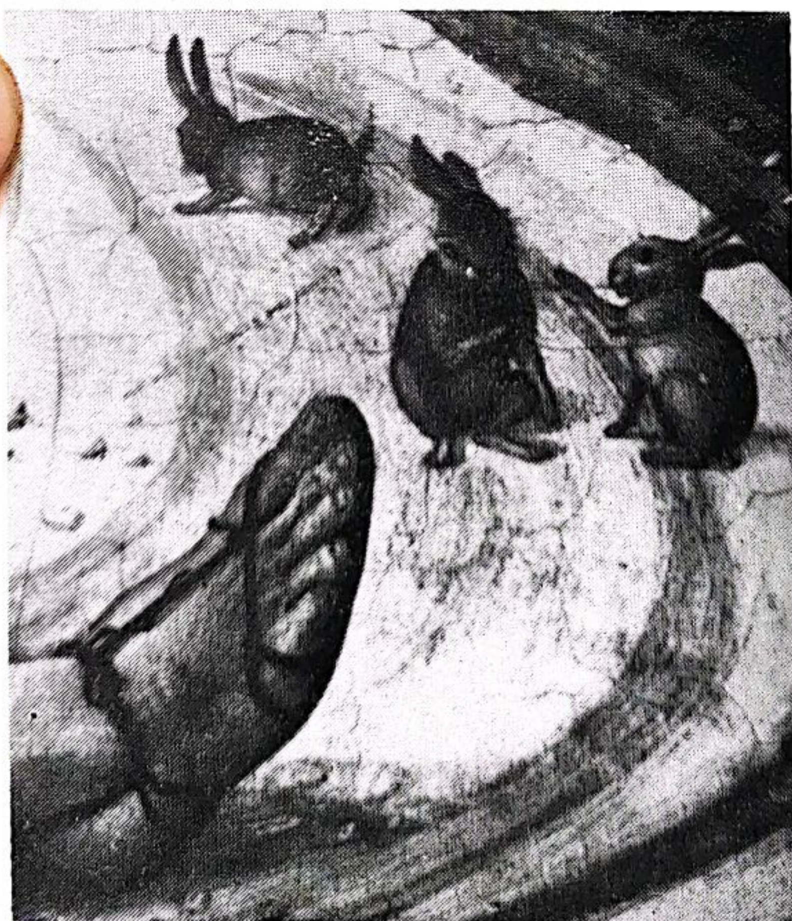
PIERO DELLA FRANCESCA: *Invierea*. Palatul comunal, Borgo San Sepolcro

ÎNAINTEA LUI MICHELANGELO, PIERO SLĂVEȘTE FORȚA CORPULUI OMENESC. DIN CRISTOS CEL ÎNVIAT DIN MORȚI, EL FACE UN FEL DE HERCULE CARE, CU UN EFORT DE ATLET, ÎȘI RIDICĂ LESPEDEA DE PE MORMÎNT.

MANTEGNA ESTE PRIMUL PICTOR UNIVERSAL CARE A INCLUS ÎN OPERA SA O LUME IMAGINARĂ INSPIRATĂ DIN CEA ANTICĂ RECREATĂ, DAR ŞI NATURA CU DETALIILE EI CELE MAI FAMILIARE.



ANDREA MANTEGNA : *Sfintul Sebastian.* Detaliu. Muzeul Luvru, Paris



ANDREA MANTEGNA : *Agonia lui Isus în Grădina de pe Muntele Măslinilor.* Detaliu. National Gallery, Londra

Pictor uluitor de precoce deoarece purcede să realizeze la şaptesprezece ani ceea ce va fi capodopera sa şi pe care ultimul război a transformat-o în pulbere: frescele ce reproduc *Legenda Sfîntului Iacob* de la biserica Eremitani din Padova. Bănuim că tînărul, luptînd să-şi impună geniul, a întîlnit împotriviri: mai întîi pe aceea a tatălui său adoptiv, Francesco Squarcione, maestrul lui, cu care, în acelaşi an, a rupt relaţiile, însetat fiind de independenţă. Fiu spiritual al lui Donatello, a cărui tradiţie vie a primit-o la Padova, Mantegna cunoaşte toate preocupările ştiinţifice ale pictorilor din Florenţa, însă, folosind experienţa acestora, el rezolvă, ca un adevărat virtuos, toate problemele de racursi şi perspectivă pe care aceia abia le dibuiau. Descoperirilor lor Mantegna le adaugă una nouă, care poartă în ea viitorul picturii. Intelectualismul florentinilor face din ei nişte vizuali apţi să perceapă forma, sufletul substanţei a cărei materie e corpul; căci vederea este cel mai intelectual simţ al nostru; operaţia de a vedea se transformă de la sine în operaţie de a concepe şi e totdeauna, mai mult sau mai puţin, precedată de operaţia previziunii. Ca om din nordul Italiei, la care inteligenţa n-a sterilizat facultăţile instinctive, Mantegna simte, dincolo de formă, prezenţa lumii misterioase a materiei. Aşa cum a arătat odinioară Berenson, acest artist adaugă la valorile spaţiale ale florentinilor valorile tactile. Aparenţa vizuală a lucrurilor nu-i ajunge, vrea să dea iluzia materialităţii lor. Materia, ale cărei nuanţe pictorii se vor strădui de acum înainte să le exprime, lui Mantegna îi apare mai întîi sub aspectul pe care-l îmbracă cel mai apropiat de viziunea sa geometrică asupra lumii: mineralul. Ai impresia, cînd priveşti un tablou de Mantegna, că simţi luciul marmurelor, răceala metalelor, duritatea mărgeanului.

Aplicarea pe care Mantegna o face pornind de la aceste date ale observaţiei depăşeşte stadiul experienţei; el realizează o sinteză a descoperirilor din Quattrocento, creînd un univers logic,

plin de forme variate, avînd legi care reglementează raporturile dintre ființe și lucruri. Mantegna trăiește în strînsă legătură cu lumea naturală; să privim fundalele tablourilor sale: o lume animală și umană pitică mișună în ele, o lume surprinsă cu gesturile și atitudinile ei adevărate. Omul ce a pictat stupul de albine din *Agonia lui Isus la Ghetsemani* de la Tours este un poet sensibil la farmecul bucolic. Cît de departe sîntem de acei pictori urbani din Florența, care au trăit într-o lume abstractă, pură invenție a spiritului lor! Însă orice formă percepută de acest artist suferă o stranie schimbare: devine lapidară. Imaginația lui Mantegna este un izvor de împietrire.

Latinizarea pe care Mantegna încearcă s-o impună lumii pe care o pictează ajută imaginația noastră să se întoarcă în timp. Pasionat de antichitate, Mantegna a dat o formă himerelor lui Alberti, care visa să readucă lumea modernă la instituțiile lumii antice. Nici un pictor, în afară de Poussin, n-a avut simțul istoriei așa de dezvoltat.

Oamenilor din Quattrocento, nespus de lucizi, avea să li se întîmple ca forțele obscure ale subconștientului să reapară într-o fîșie de clarobscur înconjurînd nimbul luminos al inteligenței. La sfîrșitul lui Quattrocento pictorii au fost adesea vizitați de îngerul straniului. Mitologiile satirice ale lui Piero di Cosimo, inspirațiile senile ale lui Giovanni di Paolo, ne conduc în acea lume răsturnată spre care ne orientează impasibilitatea fantomatică a lui Piero della Francesca. Îndeosebi școlile din nord și din centru au fost domeniul fantasticului. Aceste regiuni, care erau încă vrăjite de vechile legende ale evului mediu, au fost puse, fără tranziție, în legătură cu arta măsurătorilor de teren și a geometrilor, exemplul fiind dat de cîțiva artiști florentini. Imaginațiile care timp de secole se complăcuseră în lumea supranaturalului au transformat lumea reală a Florenței într-un univers himeric. Școala din Ferrara care produce pe Cosimo Tura, Ercole

Roberti, Francesco del Cossa, cultivă fantasticul pînă la exasperare. Impresia de irealitate pe care o dă această artă este cu abilitate produsă prin mijloace care depășesc percepțiile obișnuite ale simțurilor noastre, exagerarea racursiurilor și a valorilor tactile: exagerare a reliefului, arhitecturi din cale afară de mari, construcții stîncoase imposibile, o omenire cu gesturi convulsive, cu membre paralizate... Mișcarea suprarealistă, care a provocat o atitudine de simpatie retrospectivă față de acești pictori ciudați, ne ajută să înțelegem psihologia lor nevrozată.

Se poate epiloga asupra cauzelor acestui ciudat fenomen care afectează mai mult sau mai puțin toată Italia de nord. Mantegna nu este scutit de el și nici Veneția. Trebuie oare să vedem în această pasiune tulbure fermentul germanismului care a pătruns mult mai adînc în nordul Italiei decît în restul peninsulei? Italia nu e străină de goticul flamboiant care domină toată Europa de nord. Zvîrcolirea artiștilor din Ferrara amintește zvîrcolirea unor pictori bavarezi. Ei sînt pentru artiștii din Florența ceea ce catedrala din Milano este pentru arhitecturile lui Michelozzo.

VI. CREATORII CLASICISMULUI

Momentele clasicismului au fost totdeauna de scurtă durată, dar, fără îndoială, nici unul din ele nu a fost atît de trecător ca acel clasicism italian ce a atins cea mai înaltă expresie între anii 1508 și 1512, cînd Michelangelo și Rafael se înfruntă la Vatican, doar la cîţiva pași unul de altul. Istoria artei n-a fost, desigur, destul de dreaptă cu cîţiva mecenaţi care pot fi consideraţi pionieri în aceeași măsură ca și artiștii stimulaţi de dînșii. Nu știu dacă teribilul Iuliu al II-lea era un om puţin cultivat, așa cum s-a spus, dar avea, fără doar și poate, mai mult decît un bagaj oarecare de cultură: avea simţul măreţiei și intuiţia a ceea ce putea sluji gloriei sale. Ce ar fi devenit *Stanza della Segnatura* dacă ar fi fost încredinţată lui Michelangelo, iar plafonul Capelei Sixtine lui Rafael? Ni-l imaginăm pe primul abătut din drumul său pentru a face apoteoza păcii și pe al doilea simţindu-se un străin în universul întunecat al Vechiului Testament. Cum să-i refuzăm lui Iuliu al II-lea meritul unei alegeri care a permis fiecăruia dintre cei doi pictori să se desăvîrșească? Încrederea pontifului în Michelangelo a fost atît de mare încît a lăsat în seama lui alegerea temei, ceea ce însemna o revoluţie în privinţa condiţiei artistului, considerat de acum înainte un creator nu numai de forme, dar și de idei. Și dacă, pe pla-

fonul Capelei Sixtine, se dezlănţuie năpraznicele scene din Vechiul Testament, care aveau să slujească de trambulină revoltei protestante, faptul se datorează numai voinţei lui Michelangelo.

Pictura modernă s-a realizat împotriva esteticii elaborate de Rafael, estetică transmisă timp de trei secole pînă la Ingres; cînd foviştii au vrut să incendieze muzeele, mai ales la tablourile lui se gîndeau. În *Vocile tăcerii* ale lui André Malraux, Rafael nu are drept decît la două reproduceri[1], faţă de El Greco care are paisprezece; însă la începutul secolului, în *Apollo*, Salomon Reinach reproduce încă optsprezece tablouri ale pictorului din Urbino şi nici unul din ale celui din Toledo. Nu trebuie să ne lăsăm influenţaţi nici de o preferinţă nici de alta; intenţia noastră este de a vedea dacă Rafael a adus în arta picturii ceva cu adevărat nou. Obiectivitatea ne obligă să constatăm că a fost mai înnoitor decît Leonardo da Vinci. Acesta din urmă este pictorul cel mai remarcabil din Quattrocento, pentru faptul că a căutat să cristalizeze într-o formulă simplă relaţiile dintre figură şi cadru; *Gioconda* este în germene în *Fecioara în adoraţie* de Baldovinetti, aflată la Luvru, imagine hieratică a perfecţiunii înscrisă într-o limită strictă, detaşîndu-se dintr-un peisaj cartografic care este o schemă a universului. În *Gioconda*, figura şi peisajul îşi pierd această abstracţiune, suavitatea modeleului dă figurii căldura sufletului şi naturii umezeala atmosferei; dar această însufleţire e obţinută tot în maniera florentină, prin acel *sfumato* ce nuanţează părţile luminoase precum şi pe cele obscure, aşadar tot prin desen şi nu prin viaţa pe care o dă culoarea, cum face, de pildă, Giorgione. Dacă nu a inventat resursele inepuizabile ale picturii simfonice, Leonardo da Vinci, reînnoind mai mult sau mai puţin cercetările tehnice reluate de la Pliniu, se înverşunează să perfecţioneze

---

[1] Iar în prima ediţie, intitulată *Psihologia artei* (Skira), nu era nici una.

mijloacele pe care le-a învăţat în atelierul lui Verrocchio dar nu ajunge decît la un impas, compromiţînd chiar viitorul tablourilor sale. Poate că ar fi forţat destinul, dacă spiritul său n-ar fi fost atît de avid de cunoaştere în toate domeniile. Din gestul de a picta, da Vinci face încoronarea unei filozofii care atinge cunoaşterea naturii prin recrearea ei, ceea ce la modul profan redă vigoare vechilor credinţe despre ecuaţia dublului şi a imaginii; seducţia pe care şi astăzi o exercită *Gioconda* asupra mulţimilor este o dovadă. În fapt, pictura nu a fost pentru dînsul decît o experienţă oarecare, căreia nu i-a acordat decît o parte din timpul său, şi chiar pe cea mai mică.

Cei patru ani în care Rafael şi Michelangelo au pictat împreună la Vatican, dar fără a avea încredere unul în celălalt, formează unul din momentele privilegiate ale istoriei în timpul căruia acest cuplu, care va căpăta în dezvoltarea viitoare a formelor o valoare arhetipică, a realizat în totalitatea ambivalenţei sale idealul culturii umanistice.

Reputaţia lui Rafael a suferit din cauza faptului că sufletul său sensibil s-a lăsat influenţat de mediile succesive în care a trăit; pentru noi geniul trebuie să fie posomorît şi ni se pare mai autentic instinctul de revoltă al rivalului său. Totuşi spiritul creator al unuia îl egalează pe al celuilalt, doar maniera se deosebeşte. Pătimaş legat de oraşul său natal a cărui decădere îi sfîşie inima, profund lovit în patriotismul său batjocorit, însufleţit de convingeri republicane înăbuşite de aspiraţii religioase dezamăgite, Michelangelo e o natură închisă în sine — aşa cum ne arată, de altfel, analiza morfo-psihologică a figurii sale — care nu poate trăi decît sfidînd mediul, refuzînd lumea exterioară, pentru a ajunge la o afirmaţie obsesională a eului în dezacord esenţial cu non-eul. Datorită firii lui profunde, cît şi influenţei mediului cultural din Urbino, de unde provenea, Rafael se desăvîrşeşte în acordul dintre eu şi celălalt, văzînd în lucruri nu ceea ce le opune, ci ceea ce este pro-

priu să le unească; aceasta se explică prin facultatea lui de a iubi, sporită, fără îndoială, de pierderea mamei la vîrsta de opt ani. Ne-am înşela însă dacă am crede că Michelangelo n-a fost influenţat de mediul în care a trăit; îi este tot atît de tributar ca şi Rafael, şi din acest mediu lua tot ce avea să-i alimenteze revolta.

În timpul primilor douăzeci de ani ai secolului al XVI-lea, Roma lui Iuliu al II-lea şi Leon al X-lea a fost unul din acele locuri asemănătoare cu Atena lui Pericle, favorabile scînteierii geniului; a existat atunci un miracol roman, aşa cum fusese un miracol grec. Ce ar fi fost Rafael fără Roma? În momentul cînd va fi chemat de Iuliu al II-lea, nu ajunsese mai departe decît Leonardo, imprimase stilul său propriu cantilenei florentine a Madonei, încercase pe această temă restrînsă acele înlănţuiri melodice în care, la Roma, va dovedi că este un virtuos; dar *Coborîrea în mormînt* din 1507, pictată în ajunul plecării spre Oraşul Etern, este de fapt eşecul procedeului aplicat unei scene de expresie, cu numeroase personaje.

În toamna lui 1508 Rafael este la Roma; Iuliu al II-lea îi dă să picteze *Stanza della Segnatura*. Programul acestei camere, a cărei primă destinaţie rămîne nesigură — a fost fără îndoială, la origine, o bibliotecă — este în întregime o apologie a înţelegerii. El celebrează reconcilierea Înţelepciunii antice şi a Adevărului revelat; acest sincretism trebuie să fi fost familiar lui Rafael care-l văzuse realizat, într-un mod poate mai îndrăzneţ încă, în oraşul său natal, în acel castel din Urbino unde un templu al Muzelor stătea alături de o capelă a Sfîntului Duh[1]. Fără îndoială, programul în *Stanza della Segnatura* a fost indicat de vreun literat, dar dintotdeauna — exceptînd epoca noastră — cul-

---

[1] O inscripţie din vestibulul în care dau cele două sanctuare ne dovedeşte pînă la ce grad de îndrăzneală putea merge acest sincretism: *Bina vides parvo discrimine juncta sacella. Altera pars Musis, altera sacro Deo est.*

mile culturii au fost atinse atunci cînd s-a găsit un artist genial pentru a încarna viaţa spirituală a vremii sale. Ca şi marile ansambluri teologice ale catedralelor din secolul al XIII-lea, Partenonul sau grotele budiste, *Stanza della Segnatura* este una din acele clipe norocoase în care gîndirea a căpătat formă, datorită elocvenţei vizibilului, spre care tindea arta italiană, de la Dante încoace.

Dacă vom compara picturile din *Stanza della Segnatura* cu frescele Vechiului Testament din Capela Sixtină, în care cei mai buni pictori florentini de la sfîrşitul secolului al XV-lea se străduiseră zadarnic să ajungă la stilul monumental, originalitatea lui Rafael e evidentă. Aceste ansambluri confuze în care privirea rătăceşte, gîndirea se cufundă, — aceste tablouri de şevalet mărite, concepute independent de spaţiul propus să le primească şi ale căror cartoane, realizate într-o optică de atelier, sînt transportate aşa cum sînt pe zid, arată clar impasul în care se găsea arta florentină din Quattrocento. De la primii paşi făcuţi în *Stanza della Segnatura*, spiritul, călăuzit de ochi, este pe dată transpus într-o lume de lumină, în care domneşte armonia, rod al cumpătării. Gesturile cumpănite ale lui Platon şi Aristotel în *Şcoala din Atena*, cărora le corespund gesturile celor doi sfinţi aşezaţi de fiecare parte a altarului în fresca greşit numită *Disputa*, exprimă acea lege a echilibrului prin care se desăvîrşeşte fiinţa umană. Acest gest cumpănit fusese deja figurat de Da Vinci, foarte frămîntat de problema expresiei gesturilor, în *Fecioara din grota cu stînci*; gestul dinamic al îngerului este echilibrat de gestul static al Fecioarei; Rafael împrumută aceste două mişcări celor doi filozofi care domină cultura antică; cumpănirea este aici mai strictă, deoarece mişcările traduc oscilaţia talerelor unei balanţe într-o dreaptă cîntărire; fiecare taler exprimă esenţa doctrinei fiecăruia din cei doi maeştri ai gîndirii greceşti. E vorba deci de un gest-cheie. Luneta *Virtuţilor* ne dă o altă cheie, aceea a

artei lui Rafael; această legătură melodică a figurilor, ale căror gesturi, atitudini, inflexiuni, aparent gratuite — cel puţin în ceea ce priveşte valoarea lor expresivă — sînt motivate de voinţa de a realiza o continuitate perfectă între formele opuse. Corespondenţa formelor prin cameră produce un spaţiu consonant: ritmurile se propagă de la un perete la altul. În momentul cînd pictura trăgea să moară, Rafael îi redă viaţa prin mijloace asemănătoare cu acelea ale lui Giorgione, îmbogăţind-o cu principiile muzicii. Ceea ce unul găseşte în cromatism, celălalt obţine prin armonie. Rafael merge mai departe: cu mult înainte de a crea sala Operei el creează viziunea spaţială. Renunţînd la jugul perspectivei, în care oamenii din Quattrocento visaseră să încarcereze lucrurile, el dilată spaţiul prin curbură. În *Şcoala din Atena* cît şi în *Triumful bisericii*, el creează, pentru spectator, un spaţiu scenic atît de nou încît va rămîne mult timp fără seamăn; chiar teatrul nu-l va redescoperi decît în secolul al XVII-lea. Ştim că, în 1518, Rafael a montat la Roma reprezentarea piesei *I suppositi* a lui Ariosto; a clădit un teatru şi a pregătit decorul; ce a fost acest decor, nu ştim, dar e probabil că nu depăşea principiile scenografice ale acelei vremi, principii nestatornicite încă; într-adevăr, o scrisoare a unui contemporan care povesteşte acest spectacol spune despre decor că „era un frumos ansamblu de ieşiri, şi perspective care au fost foarte lăudate". La sfîrşitul secolului al XVI-lea, decorul fix al teatrului olimpic din Vicenza, conceput de către Palladio şi Scamozzi, face ca privirea spectatorului să se îndrepte spre zidul scenei, acea *frons scaenae*, în care doar cîteva perspective ce se pierd îngăduie ochiului să evadeze. Numai cu penelul în mînă concepe Rafael acest avînt în spaţiu care va fi viitorul picturii şi al teatrului. Îndrăzneala sa poate fi comparată cu *Paradisul* pictat de Orcagna la Santa Maria Novella cu un secol şi jumătate mai înainte.

 Viziunea trecentistului este, din punct de vedere

teologic, mai justă, căci concepţia despre paradis e aceea a unei lumi în care nu mai domnesc distanţa şi ierarhia ce constituie specificul lumii noastre. Rafael *realizează* paradisul aşa cum ar putea fi văzut de un spectator aşezat în „loja prinţului“ dintr-un teatru ideal; conceptului divin el îi substituie punctul de vedere al omului, continuînd o încercare începută de Fra Angelico, ce situase în perspectiva unei mişcări în diagonală hora îngerilor şi a aleşilor din jurul lui Isus şi al Mariei; ne dăm seama cît e de gratuită părerea care îl scoate pe Fra Angelico din Renaştere pentru a face din el un călugăr oarecare rătăcit într-un ev mediu desuet!

În *Madonna di Foligno* şi, în şi mai mare măsură, în *Madona Sixtină* de la Dresda, Rafael creează tipologia teatrală a apariţiei care va servi timp de trei secole figurării supranaturalului. Pentru oamenii moderni, această Fecioară, cumpărată cu un preţ fabulos de August cel Puternic, va avea o semnificaţie transcendentală atît de mare încît forma ei se va transmite neschimbată pînă la Ingres; acest tablou, dacă nouă ne-a devenit oarecum străin, a suscitat un imn continuu de admiraţie, căruia şi Goethe i-a adăugat o strofă.

Un loc comun de şcoală — de şcoală anticonformistă — ne obligă să admitem că, după *Stanza della Signatura*, celelalte *Stanze* pictate de Rafael marchează începutul decadenţei artei sale. Trebuie oare să-i reproşăm că nu a reprodus armonia „Camerei“ în subiectele care nu implicau această armonie? Coborît de pe culmile idealului, Rafael intră în contact cu drama umană. Dacă furia luptei nu se potriveşte cu temperamentul său, el ştie în schimb să-şi potrivească sistemul melodic pentru a exprima tumultul în *Incendiul din Borgo* şi în *Eliberarea Sfîntului Petru*, în care îngerul luminii, acel soare al dreptăţii, contrastează cu o nocturnă demnă de Tintoretto; atinge aici o înălţime spirituală pe care numai Rembrandt o va mai realiza. În timp ce, în *Stanza della Segnatura*, Rafael s-a complăcut în

a exprima, prin tipuri clasice, toate vîrstele omenirii, de la frumusețea ideală a adolescenței la maiestatea bătrîneții, acum e atras de realismul expresiilor individualizate, în acea *Missa din Bolsena* în care pictează figura de neuitat a lui Iuliu al II-lea, sau pe soldățoii elvețieni din garda pontificală; e adevărat că prejudecata anti-rafaelistă a încercat să-i atribuie lui Sebastiano del Piombo pictura acestor figuri, tot așa cum a atribuit lui Dosso Dossi minunatul peisaj din tabloul *Madonna di Foligno* pictat în maniera lui Giorgione!

Copleșit de comenzi, împovărat de misiuni arhitecturale și arheologice, Rafael — în ultimii săi ani — devine un fel de regizor, compunînd picturi pe carton transpuse apoi în fresce de către o echipă de elevi, printre care Giulio Romano joacă rolul de maistru. Rigoarea formei se resimte din această cauză, deși valoarea compoziției se păstrează; dar și aici, cîte izvoare pentru viitor! *Povestea lui Psihe* de la Farnesina stă la baza cadențelor olimpiene ale stilului baroc; cartoanele pentru *Faptele Apostolilor* și frescele biblice din loggia Vaticanului vor inspira pe Poussin. I se datorează lui Rafael și mai mult încă. În marea lui dragoste pentru antichitate, a dat impulsul definitiv pentru crearea decorului umanist al acelor *grotteschi*, decor inspirat de picturile romane, îndeosebi de acelea din *Casa aurită* a lui Nero. Dacă, fără îndoială, a executat el însuși decorurile rafinate din *stufetta* cardinalului Bibiena și din *loggetta* Vaticanului, regăsite recent, tot el a călăuzit penelul lui Giovanni da Udine, creînd în lojele Vaticanului sau în *Loggia* de la Farnesina elementele naturii moarte moderne și ale realismului animalier, plecînd de la principiile decorului antic. Ce reînnoire continuă, ce facultate creatoare mereu trează la acest artist despre care unii ar vrea să spună că a înțepenit în formule academice!

În realitate, cel puțin în domeniul picturii, influența lui Michelangelo e mai mică decît aceea a lui Rafael. El e considerat drept un pic-

tor mai conștient de voința sa creatoare decît Rafael; și totuși și el îi datorează tot Romei descoperirea geniului său. Ce altceva sînt operele sale de sculptură înainte de contactul cu Roma, decît niște variații după Donatello? Ba chiar și în pictura unor madone ca aceea de la Bruges sau acel *tondo Pitti*, el *rafaelizează*. Iar David, această anatomie donatelescă, pe care Michelangelo a grefat mușchi falși e doar un bastard ciudat! Straniul crucifix de lemn pictat de la Santo Spirito, recent descoperit, confirmă, în cazul că este într-adevăr al lui Michelangelo, că orientarea artistului în perioada tinereții florentine nu prefigura forța epocii romane. Acel Cristos homosexual pare o operă manieristă și am data-o mai curînd din 1550 decît de mai înainte. *Tondo Doni* — singura pictură de șevalet atribuită unanim de critică lui Michelangelo — ne-ar face să credem că pictura l-a descătușat pe acest sculptor de complexe. Ce ar fi fost el fără plafonul Capelei Sixtine, care avea să ofere imaginației sale un inepuizabil cîmp de creare a formelor, eliberînd-o astfel de limitele artizanale ale sculpturii statuare? Ne putem întreba dacă Michelangelo, care nu și-a terminat decît operele pictate, nu este un pictor care și-a ignorat valoarea, voind să fie un creator de sculpturi pe care n-a avut niciodată curajul să le termine.

Așa cum făcea Rafael în aceeași perioadă în *Stanza della Segnatura*, Michelangelo, în Capela Sixtină, reînvie sensul profund al anticului, căutat pe dibuite în Quattrocento cînd toată lumea vedea în corpul omenesc însăși substanța artei; Michelangelo merge însă mai departe decît Rafael, căci visează o lume imposibilă în care n-ar exista decît ființe umane: eul fără non-eu, însă încovoiat sub jugul lui Dumnezeu.

Conceput de papa Sixtus al IV-lea, programul iconologic al zidurilor capelei, în afară de papii martiri pictați între ferestre, era o nouă versiune a vechii teme a concordanței celor două Testamente; într-adevăr, legenda lui Moise stă în

fața aceleia a lui Cristos și e remarcabil că opoziția diferitelor scene, două cîte două, are o semnificație simbolică, ceea ce explică faptul că scenele vieții lui Moise nu sînt în ordine cronologică. Aceste fresce au fost pictate de către Cosimo Roselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Perugino și de elevii lor, în special, pentru acesta din urmă, Pinturicchio, Luca Signorelli și Bartolomeo della Gatta; obligația de a include mai multe episoade în aceeași frescă a dat un aspect confuz acestor picturi care nu sînt socotite printre cele mai bune opere ale autorilor lor. Cînd Iuliu al II-lea, în primăvara anului 1508, i-a comandat lui Michelangelo un decor pentru plafonul ce fusese pînă atunci acoperit doar cu un cer albastru înstelat, situația era alta; papa de atunci nu era un teolog, ci un om de acțiune dublat de un mecena dotat cu un mare simț artistic. Faptul că a cedat observațiilor făcute de Michelangelo cu privire la posibilitățile estetice reduse oferite de figurile celor doisprezece apostoli, subiect ce-i fusese propus, are o considerabilă însemnătate pentru istoria condiției sociale a artistului; el nu mai este un ilustrator care traduce în imagini idei ce i se impun, așa cum fuseseră predecesorii lui Michelangelo la Capela Sixtină. Fondul cît și forma aparțin acum creatorului. Ceea ce Iuliu al II-lea îi cere lui Michelangelo este să facă o operă de artă: și astfel acel univers în care domnesc teama și dreptatea a ieșit din capul lui Michelangelo.

Trebuie oare totuși să luăm de bună declarația făcută de artist mult mai tîrziu, într-o scrisoare către Fatucci, despre libertatea totală pe care i-ar fi acordat-o papa ca să aleagă un subiect pe gustul lui? Ultimul exeget al plafonului, Roberto Salvini, admite acest lucru, dar crede că pictorul a avut sfătuitori care l-au ajutat în alegerea scenelor din Vechiul Testament ce aveau să fie pictate; el studiază diferitele interpretări date semnificației frescelor și mai ales aceea a așa-numiților *ignudi*; ca și în *tondo Doni*, așa cum l-a interpretat Tolnay, acestea

ar aminti Antichitatea, ca și *Sibilele* care ar juca același rol. Astfel, în această capelă, ar fi evocate cele trei epoci ale lumii: *ante legem* (păgînismul și perioada Vechiului Testament anterioară lui Moise, pe plafon), *sub lege* (religia mozaică pe peretele din stînga) și *sub gratia* (frescele Vieții lui Cristos, pe peretele din dreapta).

În Capela Sixtină, Michelangelo pictează primul plafon demn de acest nume, creînd cu abilitate pe boltă o arhitectură pictată pe care-și agață personajele, dar nu le vede în racursiu, ci le așază în basorelief sau în relief pe concavitatea bolții, folosită ca un perete; nu are îndrăzneala să le atîrne deasupra capului spectatorului, așa cum va face curînd Correggio. Pentru Michelangelo, ca și pentru Rafael, forma este *imaginea* expresivă a unei idei; o fericită întîmplare i-a făcut să zugrăvească, la doi pași unul de altul și invidiindu-se reciproc, unul un ideal de înțelegere, celălalt o lume răzvrătită. Cumplitul vînt biblic care agită coloșii Sixtinei nu va mai sufla niciodată cu această forță. Două instincte se luptă în sufletul lui Michelangelo: cultul frumuseții și pasiunea dramei; unele din figurile sale sînt construite după principiile cele mai riguroase ale clasicismului; altele, dimpotrivă, evocă barocul epocii helenistice și anunță pe acela care se va naște în secolul următor; acest dualism trebuie să fi fost conștient la artist, căci i s-a întîmplat să-i opună termenii în *ignudi*. Michelangelo a lăsat moștenire vremii sale acea putere trupească ce-i va face pe atîția artiști să delireze, fără a putea vreodată să-l ajungă; dar mai curînd el a abătut pictura din drumul pe care o împinsese elanul lui Rafael. Viitorul picturii stătea în expresia spațială, în exploatarea resurselor acesteia pentru a descoperi natura și a explora sentimentele sufletului. Michelangelo a frînat acest avînt, readucînd pictura pe zid și limitînd-o la trupul omenesc ce-i va obseda pe manieriști pînă la nevroză.

Michelangelo şi Rafael sînt singurii responsabili de clasicismul roman. După moartea lui Rafael se naşte anticlasicismul pe care-l va alimenta însuşi Michelangelo. Viitorul clasicismului este în altă parte, la Veneţia, oraş la adăpost de aventurile spiritului ca şi de acelea al politicii şi pe care propria sa senzualitate îl conduce să tempereze rigorile neoplatonismului specific florentin, recunoscînd mai multă realitate lumii aparenţelor decît lumii idealului. Tiţian arată clar acest lucru, cînd, zugrăvind un nud, va face din zeiţa lui Giorgione o simplă curtezană. Meritele de descoperitor ale lui Tiţian sînt discutabile. Moştenind mijloacele lui Giorgione, el s-a servit de acesta pentru a spori registrul expresiilor omeneşti şi naturale ale picturii, lucru pe care şi l-a îngăduit graţie extraordinarei sale longevităţi; dar dacă a încercat, cu un succes îndoielnic, să depăşească posibilităţile tehnicii transmise de Giorgione, el nu a inventat-o după cum n-a inventat nici poetica. Berenson, care a fost foarte sever faţă de Tiţian, a mers pînă acolo încît l-a comparat cu un pictor oarecare de la Academia Regală. A trăit totuşi atît de mult încît, înaintea morţii, cuprins de o nouă tinereţe, a putut cunoaşte îndrăzneala.

VII. EVAZIUNEA GIORGIONISMULUI

Ştim prea puţin despre Giorgione pentru a-i face biografia; întrezărim totuşi destul pentru a imagina una din acele vieţi pasionate, cu destin tragic, aşa cum le place contemporanilor noştri care nu mai percep rezonanţa umană decît prin intermediul dramei. Tînăr patrician de geniu, „iubăreţ“, plăcîndu-i mult lăuta, cînta şi se acompania la acest instrument în chip atît de divin încît era, nu o dată, chemat la concertele şi întîlnirile nobilimii veneţiene“. Ne imaginăm tinereţea unui voluptuos ce se complace în petreceri; această minunată existenţă a fost brutal întreruptă de o moarte cumplită. La treizeci şi patru de ani, Giorgione fu răpus de ciumă, după ce văzuse, se pare, pierind alături de el, o femeie împreună cu care se deda la „desfătări focoase“. Din toate acestea, istoricul exigent va reţine doar un fapt, acela al morţii provocate de o epidemie de ciumă; faptul e dovedit de o scrisoare adresată, la 7 noiembrie 1510, Isabellei d'Este, marchiză de Gonzaga, ce voia să-şi procure un tablou al maestrului defunct. Nu sîntem siguri nici măcar că se trăgea din nobila familie Barbarelli. Vasari îl consideră de origine umilă. Numele de Giorgione pare a se datora legendei; în documentele contemporane e numit, în manieră veneţiană, *mistro Zozzo*, *Zorzon* sau *Zorzi da Castelfranco*. S-a năs-

cut așadar în această cetate încîntătoare, situată la poalele Prealpilor, într-un peisaj care este, poate, cel mai echilibrat din Europa, peisaj în care totul pare că există pentru a alcătui o dreaptă armonie: apa, muntele, cerul, copacul, opera făcută de mîna omului. În ceea ce privește opera lui, singura dată documentară ce ni s-a transmis vorbește despre niște certuri murdare cu Fondaco dei Tedeschi din Veneția, în legătură cu plata unor fresce pe care le pictase acolo. Măcar să se fi păstrat pînă astăzi! Dar nu au mai rămas decît niște ruine ce-ți provoacă mila. Mai multe mențiuni despre operele sale aflate în niște colecții venețiene, dintre care unele sînt făcute la cincisprezece ani după moartea sa, atestă renumele lui postum. Și asta-i tot.

Misterul lui Giorgione a fost și mai întunecat tocmai din cauza eforturilor ce s-au făcut pentru a-l clarifica; incertitudinile care planează asupra omului și a operei ofereau criticii de artă un teren favorabil pentru exercițiile ei preferate. Și n-a dat greș: Giorgione a fost cît pe-aci să piară sub giorgionism.

Din cele cîteva opere menționate de Marcantonio Michiel în colecțiile venețiene, puțin timp după moartea pictorului, trei au putut fi identificate: *Furtuna* de la Veneția, *Venus* de la Dresda și *Cei trei filozofi* de la Viena; *Concertul cîmpenesc* de la Luvru, care i s-a atribuit adesea lui Tițian, nu apare decît în secolul al XVII-lea, dar seamănă bine cu *Judith* de la Ermitaj și cu acel tablou de altar din capela *Costanzo* de la Castelfranco, nu este menționat de vreun document, dar asupra lui, ca prin minune, toată lumea este de acord. Să adăugăm la acestea tabloul *Laura* de la Viena, autentificat de o inscripție care pare incontestabilă, *Omul cu săgeata* de la Viena și apoi *Cristos ducîndu-și crucea* de la Scuola San Rocco din Veneția, dar acesta din urmă e o ruină; este bine să socotim cele două tablouri de la Uffizi niște opere de debut; dar de ce oare unul din ele e de factură inferioară

 celuilalt? În sfîrșit, poate că avem o reflectare

indirectă a propriului chip al lui Giorgione în *Portret de bărbat* de la muzeul din Brunswick, tablou care ar putea fi o copie parțială a unui *David* menționat de Vasari și a cărei compoziție este cunoscută dintr-o gravură. Din această grupare restrînsă se degajă o personalitate bine definită din punct de vedere psihologic, plastic și tehnic; în anul 1955, am putut vedea aproape toate picturile atribuite lui Giorgione, cît și acelea care nu se găseau la expoziția palatului Dogilor din Veneția și, îndeosebi, *Judith* de la Ermitaj, acel tablou esențial ce formează punctul de legătură dintre *pala* de la Castelfranco și *Concertul cîmpenesc* de la Luvru: Giorgione nu trebuie dovedit, îl simți; îl recunoști cu inima, nu cu mintea. Din operele sale se degajă un farmec poetic ce-i este specific.

Aproape de nedefinit, poezia lui Giorgione este oarecum deosebită de întunecatul romantism „saturnian", despre care, de la teza emisă în 1925 de către Hartlaub, s-au spus foarte multe lucruri. Subiectele tablourilor *Furtuna* și *Cei trei filozofi* de la Viena, subiecte care astăzi ne sînt obscure, au autorizat pe acest istoric să presupună că, la Viena, exista o societate ocultă din care a făcut parte și Giorgione; iar tabloul *Cei trei filozofi* de la Veneția, în care ar fi simbolizate cele trei grade masonice, ar fi fost făcut pentru sala de ședințe. Eliberată de constrîngerea istoriei, imaginația își poate îngădui totul. Adevărul pare mai simplu: *Cei trei filozofi* simbolizează, probabil, trei forme ale înțelepciunii; cît despre tabloul *Furtuna* (în care nu e nici o furtună), razele X au descoperit sub tînărul din stînga, un nud de femeie; să acceptăm împreună cu Eugenio Battisti că acest tablou o reprezintă pe nimfa Io, fecundată de Jupiter, transformat în fulger, și păzită de Mercur, sub chipul unui păstor, ceea ce corespunde unui text din Ovidiu.

Voi adăuga că *pala* de la Castelfranco ar putea avea și ea un sens ascuns. Dacă artistul a redus la două personaje — un războinic și un călu-

găr — cunoscuta „Dispută a sfintei taine“, mult mai bogată în personaje la pictorii ce îl urmează pe Bellini, aceasta nu simbolizează oare opțiunea care se impune omului în momentul cînd intră în viață: acțiunea sau contemplația? Dar acest lucru prezintă puțin interes; adevăratul mister al lui Giorgione nu se află într-o semnificație a operelor sale mai mult sau mai puțin ermetică; și nici în romantismul tumultuos al giorgionismului; misterul este mai profund. Este posibil, chiar probabil, că pictori ca Savoldo, Dosso Dossi, Pordenone să fi profitat de îndemnul său, însă, la acești artiști, etalarea sentimentelor, *patosul* realizării, totul e opus spiritului maestrului, totul e străin de pudicul suflet giorgionesc, de care trebuie să ne lăsăm pătrunși pe încetul, impunîndu-ne o liniște interioară, așa cum s-a încercat la marea expoziție din Palatul Dogilor în 1955, de altfel nu fără greutate, căci trebuia să devii surd la notele false ale atîtor tablouri ce i se atribuiau și care tulburau viorile divine ale maestrului din Castelfranco. Atunci doar apare Tițian în adevărata sa lumină: sentimentele îi servesc pentru a le înfățișa și a scoate efecte frumoase; Tițian este un artist și un monden și, în oarecare măsură, un retor; virtuozitatea lui contrastează cu spontaneitatea lui Giorgione, născută din șovăire, nehotărîre, pudoare, chiar și din timiditate; de aceste sentimente e pătruns chipul femeii care alăptează din tabloul *Furtuna*, sînt pătrunși *Laura*, *Omul cu săgeata*, cei doi sfinți și *Madonna* de la Castelfranco, Cristos de la Scuola di San Rocco; o oarecare dulce melancolie dă portretului de la Brunswick o cută de amărăciune. Dar nu trebuie să mergem mai departe; pateticul îi aparține lui Tițian și nu lui Giorgione și de aceea ezit să-i atribui acestuia din urmă *Concertul de muzică de cameră* de la Palatul Pitti; atît bătrînul cît și tînărul se înrudesc cu familia giorgionescă, dar în centrul tabloului se află acel om care are suflet și el e conștient de aceasta și o arată chiar prea mult, cu privirea lui pie-

zişă, cu ochii daţi peste cap, expresie tradiţională a pateticului încă de la sculpturile lui Scopas şi care prevesteşte de pe acum pe Rubens.

S-a spus că, făcînd o comparaţie între *Amorul sacru* şi *Amorul profan* de la Villa Borghese cu *Concertul cîmpenesc* de la Luvru, Tiţian poate fi deosebit de Giorgione, deoarece din tablourile celui dintîi iradiază o bucurie împlinită, în vreme ce tablourile lui Giorgione sînt înnegurate de tristeţe. Dar Giorgione nu se jeluie; cel mult suspină. Din operele sale se degajă o gravitate profundă — chiar o tristeţe; această gravitate e veneţiană, e o moştenire a Bizanţului; caracterul acesteia este deosebit de sensibil în chipurile tînguitoare ale lui Giovanni Bellini — în cea mai mare parte sfinţi — chipuri în care se simte melancolia fiinţei adusă pe pămînt şi care îşi aminteşte de cer; închis în sine însuşi, el nu poate să ajungă la lumea ale cărei frumuseţi artistul le etalează în jurul lui. Pasul s-a făcut cu Giorgione, pictura a fost laicizată; fiinţa sublunară nu-şi mai aminteşte de cer; ea trăieşte pe pămînt şi dintr-o dată zidul este spart, acel zid al contururilor în care Bellini îşi închidea personajele; sufletul se revarsă prin această spărtură; pentru prima oară în pictură se stabileşte un contact între suflet şi lume; universul încetează de a fi acel spectacol ale cărui minuni pictorul le socotea şi contempla fără a putea să ajungă la ele altfel decît prin inteligenţă; sufletul se găseşte dintr-o dată apăsat sub greutatea lumii care îl copleşeşte; încearcă să se retragă în sine însuşi, iar această retragere se manifestă prin marea virtute a tăcerii. Tocmai aceasta e calitatea specific giorgionescă şi prin aceasta artistul se înfrăţeşte cu Vermeer, cu care se înrudeşte şi prin calităţile de pictor, prin acel simţ intimist al luminii, răspîndită în perle şi ace de diamant pe dunga de umbră.

Madonna de la Castelfranco ne îngăduie, mai mult decît oricare altul dintre tablourile sale, să simţim această pătrundere în natura figurilor al căror contur mai curînd le învăluie decît le

mărginește. Deoarece în *Disputa sfintei taine* personajele întorc spatele peisajului, se poate vedea mai clar ceea ce ele îi datorează, prin faptul că totul în aceste personaje reflectă ambianța, figurile profunde cu trăsături estompate de o umbră caldă, armura sfîntului Liberal, o adevărată oglindă de lumină, faldurile umede de la mantia Mariei. Iubitor de muzică, — aflată pe atunci abia la stadiul polifonic — Giorgione a inventat pictura simfonică. Același fluid circulă prin tot tabloul, în fiecare culoare e un ecou al celor mai apropiate sau depărtate culori, iar lumina care nu numai că învăluie lucrurile, dar le dă și viață, capătă infinite nuanțe potrivit cu timbrul culorilor și al materiilor care o absorb, o împrăștie lin, o reflectă cu străluciri puternice. La Bellini, maestrul său, culoarea era egală pe toată suprafața tabloului, omogenă în fiecare din tonurile sale; Giorgione întrebuințează o materie mai grasă pe care o mînuiește liber așa cum i-o cer obiectul și intensitatea luminii; el inaugurează maniera picturii moderne care variază grosimea culorii picturale după luminozitatea mai mult sau mai puțin mare, subțiind pasta pînă la transparență pentru a figura umbra al cărei mister se adîncește în suprafața pînzei, în timp ce reliefurile materiei fac să țîșnească în fața ochilor petele luminoase. Tițian va ști, primul, să utilizeze toate resursele meșteșugului creat de Giorgione, îl va mînui ca un virtuos, în vreme ce pentru Giorgione acest meșteșug este un mijloc, nu un scop.

Înainte de Giorgione un tablou era gîndit și după aceea pictat. Modul în care procedează Giorgione este cu totul revoluționar; ceea ce Vasari spune despre preferința lui pentru desen este o formulă convențională atribuită tuturor marilor maeștri de către acest pictor florentin pentru care pictura este *arte del disegno*; e surprinzător că acele cabinete de odinioară, în care se colecționau cu înfrigurare desenele maeștrilor, n-au păstrat nici un desen al lui Giorgione, dacă într-adevăr acesta a făcut atît de multe. Gior-

gione, dimpotrivă, dă impresia că atacă direct pînza, încrezîndu-se numai în improvizație; din acest motiv, în compoziție, el nu a strălucit în chip deosebit. *Furtuna*, operă de tinerețe, este greșit concepută, cu sistemul acela complicat de culise; în *Cei trei filozofi*, decupajul peisajului este ciudat, o treime din pînză fiind o genune de umbră; pentru *pala* de la Castelfranco, în care a fost nevoit să se supună convențiilor acceptate, a adoptat dispoziția piramidală, extrem de banală în vremea sa. *Concertul cîmpenesc*, care este desigur ultima sa operă, e mai bine echilibrat, dar alcătuit totuși din compartimente juxtapuse; Tițian va dovedi mult mai multă ușurință în dispunerea planurilor și a figurilor; ceea ce aduce unitate într-un tablou de Giorgione este tocmai topirea tuturor formelor în același fluid, în aceeași atmosferă. Pictînd astfel după impulsurile sale spontane, lui Giorgione i se întîmplă să șovăie; razele X, în trei din tablourile sale, ne păstrează amintirea acestor incertitudini; se pare chiar că uneori, nesatisfăcut și descurajat, și-a abandonat tabloul început, căci două din operele sale au fost terminate de alții, Sebastiano Veneziano (*Cei trei filozofi*) și Tițian (*Venus*).

Giorgione este oare primul artist care a pictat pentru sine însuși? Mai multe fapte ne fac să credem acest lucru; tăcerea arhivelor dovedește că a primit puține comenzi (o singură mențiune, picturile de la Fondaco dei Tedeschi); nu cunoaștem decît două tablouri religioase pictate de el: *pala* de la Castelfranco și *Purtarea Crucii*; Saxl a arătat odinioară că *Venus* de la Dresda pare inspirată din descrierea somnului unei nimfe din *Visul lui Polyfil*, carte care reflectă imaginația literară de la Veneția din epoca lui Giorgione, dar această descriere e făcută, desigur, după vreo statuie antică a Ariatnei. Giorgione nu ilustrează *Visul lui Polyfil*, pentru că face din nimfă o Venus, fapt indicat cu certitudine de prezența lui Cupidon, mascat și regăsit apoi cu razele X. Imaginația artis-

tului, incitată de lectură, transpune subiectul, scoţînd din el o imagine ideală. Tema ochilor închişi constituie de asemenea o noutate în pictură; pictorul exprimă pe această faţă pură latenţa fiinţei, închisă în misterul ei. E curios că cea mai mare parte a tablourilor lui Giorgione despre care s-au păstrat menţiuni, fie ele peisaje ori figuri, reprezintă subiecte vagi. În locul acelui pictor ermetic ale cărui teme obscure sînt pline de enigme, Giorgione nu e oare, aşa cum a susţinut Lionello Venturi combătînd teza lui Hartlaub, primul pictor fără subiect, adică primul pictor modern? În atelierul în care Giovanni Bellini n-a creat decît opere impuse, ne imaginăm un tînăr independent, care nu se preocupă nici să picteze biserici sau mînăstiri, nici să-şi amuze confraţii cu cărţi ilustrate, de felul acelora ale lui Carpaccio, un artist care, în neastîmpărul de a-şi exprima sentimentele făcea din pictură o pasionată căutare a unui univers nou, acela al sufletului, încurajat fiind de patricienii amatori, Vendramin, Grimani, Venier, Loredan, Corner sau Ram, care-i cumpărau pînzele; în palatele acestora, eruditul Marcantonio Michiel îi va descoperi operele în 1525. Se produce acum o adevărată revoluţie, una dintre cele mai mari din istoria picturii; un tablou nu mai e ceva legat de un monument, integrat într-un mediu social; el devine un obiect autonom: *operă de artă*, mesaj important, izvorît din adîncul sufletului, obiect atît de rar încît, în curînd, amatorii se vor bate pe el şi-l vor plăti cu aur. La 25 octombrie 1510, Isabela d'Este, marchiză de Mantova, care era mereu în căutare de piese rare pentru a-şi îmbogăţi colecţia, scrie lui Taddeo Albano din Veneţia rugîndu-l să încerce să-i procure o *Notte* de Giorgione *molto bella e singolare* care s-ar fi găsit în moştenirea lăsată de „Zorzo da Castelfranco"; îi dă mînă liberă în ceea ce priveşte preţul „de teamă ca opera să nu fie luată de altcineva". Aceasta dovedeşte că Giorgione nu lucra la comandă şi că avea în atelierul său tablouri de vîndut. Isabela, care nu

putea, cu toate insistențele repetate, să obțină un tablou de la Leonardo da Vinci, nu a avut nici această *Notte*; știm din răspunsul lui Taddeo Albano că erau două tablouri cu acest titlu, dar nici unul disponibil. Totuși i s-a procurat poate un alt tablou: *Concertul cîmpenesc* vine de la familia Gonzaga din Mantova.

Ceea ce ar întări această teză a pictorului pur, care nu caută în munca sa decît să-și satisfacă propria dorință în tablouri unde nu e silit să trateze un anumit subiect, e tocmai caracterul vag al peisajelor sale. Numai *Furtuna* ar putea fi descrisă, dar epuizăm repede prezentarea elementelor ce caracterizează tabloul (partizanii tezei ermetice au vrut să vadă în acest tablou cele patru elemente) în timp ce descrierea universului topografic zugrăvit de Bellini într-un tablou ca *Stigmatele Sfîntului Francisc* din colecția Frick, se poate face la nesfîrșit; peisajele din *Cei trei filozofi*, din *Concertul cîmpenesc*, din *pala* de la Castelfranco sînt atît de neprecise încît nu am putea desluși în ele vreun loc anumit; peisajul din *Venus* de la Dresda e mai precis, însă e făcut de Tițian. Pentru Giorgione natura nu este un spectacol desfășurat în fața ochilor noștri; el renunță la peisajul panoramic; disprețuind pajiștea de unde nu putem îmbrățișa cu privirea decît un spațiu limitat, el creează „motivul" peisagistului modern. Considerînd natura ca fiind una și indivizibilă, o îngrădește într-un singur aspect al ei, un colț din cîmpia venetă în care s-a născut.

S-a văzut în Giorgione primul pictor al acelui *tramonto*, oră patetică a apusului pe care o va descrie Aretino și care va fi îndrăgită de Venețieni, îndeosebi de Tițian. Această părere se întemeiază pe *Concertul cîmpenesc*, însă umbra crepusculară a acestui tablou se datorește murdăriei îngrămădite pe lacul protector; odată înlăturată această murdărie, s-a dezvăluit privirilor o lumină de plină zi; peisajul din *pala* de la Castelfranco este îmbibat de o lumină

matinală, puţin spălăcită, iar în *Cei trei filozofi* se vede soarele răsărind şi nu apunînd.

A picta însemnase, pînă la Bellini, căutarea unei înţelegeri între Dumnezeu, om şi lume. Pentru veneţieni, după Bellini, dialogul se va reduce numai la ultimii doi termeni. Giorgione face din pictură expresia unei emoţii, destăinuirea unui suflet. Frumuseţea *Concertului cîmpenesc* a constituit, fără îndoială, o piedică în descoperirea singularităţii acestui tablou fără subiect. Ar fi greu să atribuim vreun sens simbolic acestei adunări de nuduri şi tineri muzicanţi, care se zbenguie liberi în mijlocul naturii. Dar este un fapt unic în pictura veneţiană. Tiţian, căruia i s-a atribuit tabloul, n-a făcut niciodată o pictură atît de *gratuită*; tabloul de la Bridgewater House, care ar putea să ne facă să credem în existenţa unei picturi gratuite la Tiţian, simbolizează cele trei vîrste ale vieţii, *Bacanalele* de la Ferrara sînt o evocare a vîrstei de aur. De altfel, Tiţian este adevăratul pictor de subiect, un „ilustrator" care caută într-o idee literară o motivare a inspiraţiei sale. Palma Vecchio este singurul dintre veneţieni care l-a imitat pe Giorgione, de altminteri foarte neîndemînatic, în acel *Concert cîmpenesc* din colecţia Lady Colum Grichton-Stuart; ideea era atît de modernă încît, după trei secole, îl va inspira pe Manet. Enigma *Concertului cîmpenesc* este enigma lui Giorgione; această operă, desigur ultima creaţie a pictorului, este, în măreaţa ei izolare, mesajul său suprem.

Dezvoltarea tuturor curentelor care în secolul al XVI-lea alimentează pictura Italiei de Nord, nu numai giorgionismul, dar chiar şi opusul său, clasicismul, poate oare fi atribuită influenţei lui Giorgione? Dacă Giorgione n-ar fi trăit, i-ar fi revenit lui Tiţian misiunea să rupă barierele bellinismului, să inventeze el însuşi această artă liberă care nu se mai leagă de definirea formelor, ci se supune nuanţelor expresiei; a fost

 de ajuns să dezvolte resursele unei arte impru-

mutate de la Giorgione; totuși metoda sa creatoare e cu totul alta; ca și Giorgione, Tițian atacă pînza ca un adevărat pictor, dar numai după ce și-a pregătit cu grijă opera printr-o serie de desene în așa fel încît să meargă sigur spre o compoziție gîndită. Cu toate că arta pe care o folosește prezintă toate caracterele improvizației, Tițian n-a făcut de-a lungul vieții sale decît să îmbogățească resursele acestei arte, să-i rafineze metodele, folosind din plin amestecurile de culori care, din nefericire, n-au rezistat timpului. Și tot lui Giorgione îi este îndatorat în ceea ce privește simțul acelei înțelegeri intime dintre om și natură, care a favorizat expresia senzualismului și care l-a făcut, de exemplu, în *Punerea în mormînt* de la Luvru, să evoce crepusculul doar prin reflectarea lui pe chipul personajelor. Înarmat cu toate aceste procedee, Tițian va deveni pictorul-poet, creator al formelor scoase dintr-o profundă gîndire a izvoarelor literare păgîne și creștine. Pînă ce o flacără nouă îi va aprinde, la bătrînețe, imaginația, va rămîne la aceeași artă a formelor medii, care presupune o înțelegere între un artist și mediul său; fără a merge pînă acolo încît să spun, ca Berenson de pildă, că a fost Augustus John al vremii sale, înainte de Van Dyck, care s-a inspirat mult de la el, Tițian a fost portretistul prețuit al aristocrației, căci se străduia să dea modelului o imagine binevoitoare; nimeni n-a exprimat mai bine ca el sufletul Veneției înclinat spre voluptate. Dacă senzualitatea *Bacanalelor* din Ferrara, comandate de Alfonso d'Este răsună ca o fanfară la începutul carierei lui Tițian, aceasta se datorește evocării Antichității, care o și justifică; pentru a picta *Serbările zeilor* din *Camerini d'oro* începute de Bellini, — continuate de Tițian și Dosso Dossi — au fost, rînd pe rînd, cercetați Ovidiu, Lucian, Filostrate; această frenetică dezlănțuire a vieții este specifică zeilor și nu oamenilor, ea ține de mit și nu de real. Tițian se arată cu mult mai îndrăzneț cînd zugrăvește tabloul impropriu numit *Venus*

din Urbino, care, în 1538, într-o scrisoare a lui Guidobaldo al II-lea de Urbino este numit foarte simplu „femeie goală". Pentru prima dată o muritoare oferă unui pictor splendoarea trupului ei fără a invoca pretextul că o face pentru a se evoca frumusețea unei zeițe. Intrăm hotărît în pictura modernă. Acest nud nu a fost pictat după modelul ducesei Eleonora de Urbino, așa cum s-a crezut uneori, ci, după cum reiese din corespondența ducelui, după un model de atelier. Va avea o lungă succesiune, care include pe Velázquez, Boucher, Fragonard, Manet și sfîrșește cu Renoir.

Clasicismul de-abia își găsise o formă proprie la Roma, în timpul pontificatului lui Iuliu al II-lea și Leon al X-lea, că o reacțiune se și manifestă împotriva lui. Mai surprinzător este faptul că Rafael o prevestește el însuși în ultimele *Stanze* de la Vatican. Acest ferment dospește la Florența din anul 1520. Situația în Italia de Nord este mai complexă, anti-clasicismul n-are caracterul unei reacțiuni deoarece înflorirea sa se produce odată cu aceea a clasicismului, ale cărui principii au fost stabilite de Tițian chiar la Veneția; e o mișcare spontană care afectează provincia, școlile din Brescia, Cremona și Ferrara. Precocitatea acestei forme romantice apare cu totul deosebită dacă ne gîndim că, încă din 1521, Romanino și Moretto din Brescia sînt chemați să picteze capela San Sacramento la San Giovanni din Brescia, și că, în 1520, administratorii catedralei din Cremona reziliaseră contractul cu Romanino pentru a-i încredința extravagantului Pordenone decorarea domului, socotindu-l pe acesta din urmă mai de „avangardă".

S-a considerat drept „giorgionescă" această mișcare cu aspect romantic, dar s-a încercat totodată a i se găsi rădăcini locale, în special la Brescia, unde s-a putut vorbi de „pregiorgionism".
 Ipoteza sursei giorgionești se întemeiază îndeo-

sebi pe o anumită formă a portretului cu expresie melancolică, și s-a crezut că originea ei se află în unele figuri atribuite altădată pictorului de la Castelfranco, astăzi mai mult sau mai puțin considerate copii ale unor originale pierdute. Dacă ne gîndim însă, cu toată bunacredință, că numai portretul de la Braunschweig poate fi acceptat ca o imagine fidelă a unui portret pierdut al lui Giorgione, trebuie să recunoaștem că o asemenea teorie e construită pe o bază foarte fragilă. Mai probabilă este influența giorgionescă a sentimentului romantic al peisajului, în care se complac Savoldo și Dosso Dossi, căci toți pictorii din Veneția și din afară au fost, desigur, impresionați de noutatea sentimentului naturii specific lui Giorgione. Trebuie oare să vedem în acesta din urmă și pe inventatorul clarobscurului? Nimic din tablourile sale nu ne îndreptățește să credem acest lucru; știm ceva despre două *Notti*, pictate de dînsul, dintre care una era atît de frumoasă încît Isabella d'Este, după moartea pictorului, a vrut să și-o procure cu orice preț. Persoane prudente — e adevărat— au remarcat că în secolul al XVI-lea termenul „notte" aplicat la acest tablou înseamnă tot nașterea lui Isus, fie că se petrece ziua, fie că se petrece noaptea; unii au socotit că tabloul *la Notte* al lui Giorgione, în care lumina e cea de la miezul zilei, ar putea fi *Nașterea* Allendale, astăzi la National Gallery din Washington. În stadiul istoric actual, cele mai vechi tablouri *tenebrosi* pe care le cunoaștem în Italia aparțin lui Savoldo și Romanino; sînt foarte îndrăznețe, căci, dacă în *la Notte* a lui Correggio (cam pe la 1530) cît și în cele două *Notti* ale lui Savoldo e o lumină supranaturală care emană de la copilul Isus, în aceste tablouri iluminarea este produsă de o sursă artificială. Cele două tablouri reprezintă pe sfîntul apostol Matei care scrie inspirat de înger la lumina unei lămpi cu ulei în tabloul lui Savoldo (aflat la Metropolitan Museum) și la lumina unei lumînări în tabloul lui Romanino (aflat la San Giovanni din Brescia).

In 1521 Moretto și Romanino fuseseră chemați să decoreze o capelă la San Giovanni din Brescia. Rafael tratase în clarobscur, la Vatican, tema sfîntului Petru eliberat din închisoare; o lumină supranaturală emană de la înger și se împrăștie în toată temnița, în timp ce, afară, soldații se luminează cu torțe într-un peisaj de clar de lună. Dar clarobscurul din tabloul *Sfîntul Matei* al lui Romanino, ca de altfel și cel din al lui Savoldo este făcut într-un spirit cu totul diferit; slaba lumină a lămpii sau a lumînării produce un întreg joc de lumini și de umbre, contrastînd violent, care, ca și în tablourile nocturne ale discipolilor lui Caravaggio, exprimă pateticul vieții interioare; *Sfîntul Matei* al lui Romanino e atît de asemănător cu sfîntul Matei pictat de Caravaggio pentru biserica San Luigi de'Francesi, încît ne-ar fi greu să credem că acesta din urmă nu l-a văzut. Tema apostolilor, oameni din popor frămîntați de Sfîntul Duh, va deveni, în secolul al XVII-lea, unul din motivele preferate ale pictorilor preocupați să aprofundeze sufletul omenesc. În cele patru pandantive ale cupolei din capela San Sacramento de la San Giovanni din Brescia, Romanino s-a manifestat într'adevăr ca un precursor.

Provincia este cu deosebire favorabilă picturii de avangardă. Istoria picturii abundă în exemple de provinciali pe care nu i-au înfrînat nici dogmele nici rigoarea tradițională din marile focare artistice; creatori orbi, li se întîmplă să vadă mai departe decît maeștrii cu care se mîndreau școlile. O imaginație nezăgăzuită de vreun conformism, o mînă nealterată de automatisme, o binecuvîntată necunoaștere a regulilor tehnice fac uneori anticipatori de geniu din niște artiști pe care i-am putea crede defavorizați de această izolare. În Antichitate, în vreme ce în marile cetăți domnea estetica clasică, la frontierele lumii romane spiritul formelor care va domina evul mediu pătrunde adînc sufletul sculptorilor. Mai tîrziu, în timp ce în Bizanț se

continuau speculațiile savante ale artei teologice oficiale, în mînăstirile rupestre din Cappadocio, călugării cărora puțin le păsa de dogme și pictau potrivit temperamentului lor, concepeau acea expresie religioasă patetică de unde în Duecento și Trecento se va inspira Occidentul, care i-a cunoscut numai prin intermediari. În extraordinara efervescență creatoare a Renașterii, Italia, unde mai mult ca oriunde domnește ortodoxia școlilor constituite, ne oferă exemple de pictori provinciali, creatori în afara tradițiilor, lucrînd uneori la doi pași de un mare centru ca Florența ori Veneția. Orașele satelite, mai mult sau mai puțin apropiate de Veneția, sînt „provincii" în care pictorii, neconstrînși de nimeni, se lasă în voia pornirilor propriului lor temperament.

Avanpost al lumii venețiene în Lombardia, Brescia, cucerită din primul sfert al secolului al XV-lea de cetatea de pe lagună, fusese un oraș de războinici, celebru prin atelierele sale de fabricat armele de care au știut să se folosească atunci cînd s-a ivit prilejul. În secolul al XVI-lea, a încetat să mai fie un loc în care se făurește Istoria, dar în sufletul ei dospesc încă vechile vise; va vedea cu plăcere pictîndu-se pe ziduri acei războinici împodobiți cu pene ai lui Romanino, care, sub înfățișarea lor de matamori, ascund neliniștea. E suficient ca Tițian să-ți facă portretul, la Veneția, pentru a avea un aer senin și strălucitor de sănătate; dar dacă alegi un pictor din Brescia, figura îți va reflecta chinul sufletesc. La Brescia, pictorul cel mai fidel spiritului giorgionesc a fost Savoldo. În *Războinicul* de la Luvru, prins într-un joc de oglinzi, a imitat, cu siguranță, un tablou pierdut al lui Giorgione, pe care-l descrie Vasari. Ființele pe care ni le arată Savoldo se lasă în voia sufletului lor, adîncite într-o întrebare anxioasă care pornește din inimă. Acel *Flautist* din colecția Contini-Bonacossi a cărui figură e pe jumătate roasă de umbră, îndrăzneală pe care nu și-ar fi îngăduit-o Tițian cu modelele

sale care cereau să-și vadă chipul în plină lumină, urmărește oare cu nostalgie ultimele note scoase de instrumentul lui sau visează la melodii încă neformulate? O umbră fină învăluie cu duioșie personajul, o umbră slabă care colorează fața, se insinuează în cenușiul blănii, mîngîie mîinile delicate.

Este oare acesta un portret, sau un tablou făcut de pictor pentru sine, ca acel țăran pe care l-a așezat în fața șevaletului și care, desigur, nu-i comandase tabloul? Bănuim că Savoldo, în afara operelor pe care le-a făcut pentru nobili sau pentru biserici, a pictat pentru a picta, așa cum procedase Giorgione, ceea ce n-a făcut Tițian care a fost prin excelență „pictorul vremii sale". Savoldo e cu mult mai interesat decît Tițian în experimentarea culorilor; la Tițian intensitatea culorilor e amortizată de fuziunea lor în unitatea tonurilor; adevărații coloriști, Lotto, Savoldo, sînt în afara Veneției, sau măcar în afara orbitei lui Tițian și se pare că Veronese de la aceștia va împrumuta strălucirea colorației sale. Savoldo caută lacom tonurile rare: albastrul-cenușiu, cenușiul-argintiu, vișiniul, rozul, albul curat, negrul puternic, albastrul verzui, violetul, portocaliul, și galbenul tare; o dată, în portretul venețieiencii în chip de *Magdalenă lîngă mormînt* de la National Gallery, a pus din abundență un galben violent care alcătuiește de fapt tot tabloul; va trebui să-l așteptăm pe Tiepolo pentru a regăsi o asemenea îndrăzneală; de obicei ceea ce face unitatea tuturor acestor culori și le împiedică să fie discordante este un clarobscur ce le învăluie într-o lumină moale sau alteori alterează toate nuanțele îndreptîndu-le spre nocturn, anunțînd efectele lui El Greco. Așadar, iată-l pe Savoldo precursor al lui El Greco, Veronese, Caravaggio, Tiepolo! Ar trebui să-l mai adăugăm și pe Bassano, pe care-l anticipă în peisaje prin gustul pentru colțurile rustice; fără îndoială că a fost primul care a făcut un tablou cu portretul unui *contadino*.

Chiar şi sfîntului Iosif din *Naşterea Domnului* îi va da chipul brăzdat al omului din popor.

Savoldo ştia cum se lucrează la Veneţia unde a venit în mai multe rînduri ca să picteze; nu s-a lăsat însă abătut din drumul lui. Moretto şovăie între un bellinism întîrziat şi atracţia, puţin cam savantă pentru timiditatea lui de provincial, pe care o exercită Tiţian; îi plac totuşi coloriturile rafinate din Brescia şi în special cele cenuşii. Sufletul Bresciei se manifestă în portretele lui în care, ca şi în unele efigii pictate de Savoldo, mîinile se deschid întinzîndu-se spre spectator, ceea ce ne face să ne gîndim la portretele de expresie din epoca barocului.

Romanino, care a lucrat la Brescia, Cremona şi Trento, este cu adevărat provincial şi crede că totul îi este îngăduit. Fiecare pictură, fie în frescă, fie în ulei, este pentru dînsul o demonstraţie de virtuozitate, cu care caută să provoace uimirea prin indiferenţa faţă de subiecte, dezinvoltură, insolenţă chiar, compoziţii lipsite de aer, înţesate de personaje, trupuri îndesate cu capete rotunde, manieră neglijentă, racursiuri exagerate, expresii caricaturale; odată a pictat Cina cea de taină (biserica de la Montichiari); a adunat în două grupuri personaje neînsemnate însă şi-a arătat talentul pictînd una din cele mai frumoase naturi moarte italieneşti, demne de ale olandezilor din secolul al XVII-lea.

Cetatea mîndră a Cremonei prosperă datorită fertilităţii cîmpiilor învecinate, era prea departe de Veneţia, pentru ca aceasta să rîvnească la dînsa, şi gravita în orbita Milanului unde, în acea vreme, domnea o searbădă modă leonardescă; dar Cremona a ştiut să se apere, fără îndoială pentru că a suferit atracţia excentricităţii Ferrarei. Şcoala ei de pictură este, la începutul secolului al XVI-lea, punctul de întîlnire a unor tendinţe diverse pe care le pune în valoare decorarea catedralei. Boccaccio Boccaccino, născut la Ferrara dintr-o familie cremoneză, a început să lucreze în 1514, într-un spirit

asemănător clasicismului perugin și rafaelian, căruia i-a adăugat, de altfel, și un accent personal, ce prevestea gingășia emiliană (*Nașterea Fecioarei*). După ce a pictat opt fresce, a fost înlocuit în 1517 de Altobello Melone, alt pictor din Cremona care „dezgheață" încremenirea belliniană dînd limbajului pitoresc o libertate de care se va folosi Romanino, ce-i va urma în 1519. Era prima comandă importantă a pictorului din Brescia; în cele patru fresce ale Patimilor pe care le-a pictat în nava bisericii a dat frîu liber fanteziei dictate de imaginație, prin belșugul de costume extravagante. Acest lucru n-a părut prea îndrăzneț celor din Cremona. În august 1520, noii administratori ai catedralei îi aduc lui Ramanino jignirea de a-i anula contractul încheiat de predecesorii lor și îl înlocuiesc cu Pordenone, calificat cu titlul de *magister summus et pictor excellentissimus*; se așteptau minuni de la acesta, deoarece călătorise la Roma. Încurajat de încrederea acordată, pictorul își îngăduie toate libertățile și face din catedrală un adevărat teren de experiențe pentru cercetările sale spațiale și expresioniste, umplînd domul cu mulțimi delirante și cu personaje ce se zvîrcolesc; aceste inovații au plăcut probabil comanditarilor săi căci, plătindu-l, l-au calificat cu titlul de *magister modernus*. După cum vedem avangarda plăcea la Cremona!

Cu șaizeci de ani mai înainte, Pordenone îl anunță pe Caravaggio. Și îi seamănă nu numai în artă, dar și în viață. Omul era violent și gata să se încaiere de la nimic. Cînd picta la Santo Stefano din Veneția avea întotdeauna lîngă el o sabie și un scut, deoarece își atrăsese dușmănia atotputernicului Tițian, prin faptul că îndrăznise să intre în concurență cu el pentru o comandă a Serenisimei pe care, de altfel, o obținuse. S-ar putea ca aceasta să fie doar o legendă. Dar ceea ce urmează e dovedit de documente judiciare. La moartea tatălui său, în 1533, a intrat în conflict cu fratele său Baldassare în legătură cu împărțirea succesiunii. Fratele îl

denunţă că ar fi sustras bunuri indivizibile, şi de aici se iscă o încăierare; Baldassare înaintă podestatului o plîngere împotriva lui Giovanni Antonio care îi întinsese o cursă. Probabil că atît numele lui Pordenone cît şi acela al lui Caravaggio erau des întîlnite în rapoartele poliţiei. A avut un sfîrşit mizerabil, asemănător cu acela al pictorului *Martiriului sfîntului Matei.* A murit într-un han din Ferrara, singur, răpus de o boală ciudată, otrăvit desigur, aşa cum a bănuit, consternat, ducele, de acela care îl chemase acolo.

Pordenone e primul pictor care a spart gheaţa dintre spectator şi actori. Cu mult înaintea lui Caravaggio — în 1520, la Cremona — el reuşeşte să facă în aşa fel încît personajele sale să acţioneze din prim plan către fundalul tabloului, reuşeşte să îndrepte către credincioşi piciorul crucii, ce pare a depăşi cornişa ce mărgineşte *Răstignirea*, în timp ce unul din tîlhari, înşfăcat de păr de către un soldat, se leagănă deasupra golului, lăsînd să-i spînzure braţele în faţa cornişei; în *Incoronarea cu spini* un călăreţ pare că se aruncă în navă; va repeta acest salt în vid, într-un fel şi mai îndrăzneţ, în *Căderea Sfîntului Paul la Damasc* de la Domul din Spilimbergo; la Scuola di San Rocco de la Veneţia aruncă asupra noastră infirmii ce trebuiau să sară în piscina probatică; aceasta, de fapt, nu e pictată, ci doar sugerată în spaţiul ce precede tabloul; pînă cînd va fi inventat cinematograful, nimeni nu va merge atît de departe în acest *travelling* în *gros-plan;* chiar şi Caravaggio e mai moderat în efectele de acest gen. Dar există la Pordenone o agresivitate care-l obligă pe spectator să ia parte la învălmăşelile confuze pe care le declanşează pe zidurile bisericii; spectatorul nu mai este martor; el devine actor; aceste încăierări de haimanale ne interesează, căci Pordenone îi va căuta modelele în mediile cele mai de jos, iar violenţa este caracteristică pentru maniera sa grăbită, desenul pripit, modeleurile sumare ce ne duc cu gîndul la Daumier. Pe reversul faţadei

domului din Cremona o frescă colosală înfățișează o mulțime urlînd într-o încleștare de apocalips; este *Răstignirea*, interpretată de hoți de drumul mare. Toți actorii scenei, de la Crist pînă la bandiți, de la femeile sfinte pînă la soldați, sînt stăpîniți de diavol. E o viziune de groază, extraordinară, dacă ne gîndim că la acea dată Michelangelo încă nu pictase *Judecata de apoi*. La Roma, Pordenone nu putuse să vadă decît calmele viziuni ale lui Rafael sau pateticele și monumentalele fresce de pe plafonul Sixtinei. Puternicul suflu biblic al Sixtinei l-a eliberat de sub influența lui Bellini pe micul provincial din Friul; la aceasta au contribuit și gravurile germane care au avut un atît de mare succes în Italia de Nord încît Dürer a fost nevoit să facă o călătorie la Veneția pentru a împiedica contrafacerile după gravurile sale. Pe cupola capelei Malchiostro, de la domul din Treviso, imitîndu-l pe Michelangelo, Pordenone l-a pictat pe Ziditorul lumii. Dar, printr-o îndrăzneală pe care nu o vom mai regăsi decît la pictorii de plafoane din secolul al XVIII-lea, italieni sau germani, el a decalat compoziția, pentru a sugera mișcarea, proiectînd îngerașii pe o singură parte a suprafeței concave; mai tîrziu va repeta această compoziție la biserica franciscanilor de la Cortemaggiore; acolo grupul îngerilor coboară pînă dincoace de cornișe, în direcția tabloului de altar, unde e reprezentată Imaculata Concepție; în aceste două cupole, cerul se leagănă literalmente deasupra pămîntului. Pordenone e primul pictor care a umplut spațiul cuprins între pereții bisericii, prin proiectarea unor imagini pictate pe ziduri, creînd astfel acea viață a formelor în spațiu pe care o vor regăsi barochiștii secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea. Această însuflețire a interiorului prin mijlocirea decorului parietal, pe care barochiștii îl vor dispune ca pe un balet sau concert, Pordenone o realizează în chip confuz și anarhic; dar ce forță a imaginației avea acest furios care începea frescele sale de la domul din Cremona în momentul

în care Rafael murea și cînd, în Ferrara cea atît de aproape, Tițian termina voluptoasele viziuni ale vîrstei de aur din vestitul *Camerino* al ducelui Alfonso d'Este.

Dosso Dossi a participat la realizarea acestor *Camerini d'oro*, pictînd — alături de Tițian — *Sărbătoarea Cibelei*, singura sa operă clasică afară de *Vrăjitoarea Circe*, astăzi la National Gallery din Washington. Dar Dosso Dossi simți curînd cum se trezește în el demonul Ferrarei care nu dispăruse cu totul, așa cum s-a zis, după Cosimo Tura și Ercole Roberti, mărturie în acest sens fiind și Lodovico Mazzolino, mort înainte de 1530, cel ce a pictat *Uciderea Pruncilor* de la Uffizi. Poate fiindcă îi plăceau simetriile spune Vasari că Dosso Dossi s-a născut în aceeași vreme cu Ariosto: sînt două genii înrudite. *Orlando furioso*, care va fecunda imaginația pictorilor pînă la Delacroix, s-a născut la această curte din Ferrara, favorabilă poeziei și himerelor. Prin ce joc al destinului bătrîna lume fermecată, dragă celților, a venit în această cetate a Renașterii pentru a face să apară uimitorul poem în care farsa întîlnește tragedia, în care eroii se bat și se zbat în mijlocul forțelor dezlănțuite de către vrăjitori sau în farmecele provocate de către vrăjitoare, amantele lor, în care însuflețitul și neînsuflețitul fac, neîncetat, schimb de forme, în care Orlando, cel mai înțelept dintre cavaleri, pe care dragostea îl evită întotdeauna și care seamănă dragoste pe unde trece, sfîrșește prin a-și pierde mințile? Lume răsturnată, unde amăgirea succede amăgirii într-un șir fără sfîrșit, unde însăși ideea de om se dezagregă în clocotul unei naturi în veșnică gestație creatoare.

Reflexele acestei lumi luminează cu raze fulgurante straniile tablouri ale lui Dosso Dossi. Despre om știm puține lucruri; avea simțul bizarului și asta nu a plăcut întotdeauna dacă ar fi să credem povestea eșecului său de la Villa imperială din Pesaro, unde Girolamo Genga ar fi mers pînă la a șterge frescele pe care le pic-

tase el; nu se înțelegea deloc cu fratele lui, deși Battista era colaboratorul lui obișnuit. Dacă a pictat, ca toată lumea, tablouri religioase, străduindu-se, de altfel, să le adapteze fanteziilor sale, e neîndoielnic că prefera tablourile de curte în care imaginația sa era mai liberă. Unele subiecte i-au fost cu siguranță inspirate de un poet; alegoria din *Jupiter, Mercur și Virtutea* de la Kunsthistorisches Museum din Viena, *Nimfa Calipso*, de la galeria Borghese, *Plecarea Argonauților* de la Washington, sau acel subiect mitologic rămas neexplicat (Antiope?) aparținînd ducelui de Northampton. Dosso Dossi a pictat-o în două rînduri pe vrăjitoarea Circe, reprezentînd-o prima oară naivă ca o nimfă, în maniera lui Giorgione, iar a doua oară, zece ani mai tîrziu, conștientă de puterea ei. Fără îndoială că cel mai expresiv tablou al său este *Apolo*; cît de departe este acest violonist de liniștitul muzicant ce conducea cîntul și dansul Muzelor în *Parnasul* lui Rafael! Acest vrăjitor cuprins de delir dezlănțuie la orizont, agitînd amenințător arcușul, furtuni și vîntoase violente ce îngrozesc o plăpîndă figură de femeie care încearcă să se salveze prin fugă (Dafne?). Executate prin împroșcări de tușe colorate, peisajele pictorului din Ferrara, ca și acelea al lui Rembrandt, dezvăluie ochilor noștri un pămînt înroșit, ars parcă de trecerea vreunui meteor, sau ieșit din cețurile visului. În mijlocul acestor castele vrăjite, al acestor păduri în flăcări în lumina sîngerîndă a amurgului, trăiește o umanitate cu forme inconsistente, născută din apă, foc, copac sau vînt, și gata — la o mișcare a baghetei vrăjitoarei — să se reîntoarcă în elemente; cînd pictează un portret, lui Dosso Dossi i se întîmplă să încerce să urmeze modelul, dar alteori el pare a fi adus la suprafața pînzei una din acele făpturi de vis ce populează cîmpiile sale îndepărtate. Îmi place să-mi închipui că arăta el însuși ca acel *Sfînt Ioan Botezătorul* pe care l-a zugrăvit de două ori, figură fantomatică cu trăsături ce

se pierd, gata să se șteargă de cum au fost așternute pe pînză.

Dintre toți acești pictori Dosso Dossi este, împreună cu Savoldo, în chipul cel mai evident înrudit cu Giorgione. Figurile lui Savoldo sînt din aceeași familie cu sfinții din Castelfranco. Sentimentul peisajului își are originea, la Dosso Dossi, în *Concertul cîmpenesc*, și mai cu seamă în *Furtuna;* Dossi a simțit acea pulsație, comună omului și naturii, ce însuflețește un tablou de Giorgione; dar el a mers mai departe; în peisajele lui, omul își încredințează sufletul naturii; pierdut în acest cosmos în fierbere, el nu mai e decît o apariție fugară, condamnată de cum s-a născut.

Și astfel, giorgionismul dovedește existența lui Giorgione și risipește orice mister. În trecerea lui de cîțiva ani pe acest pămînt, maestrul din Castelfranco a adus cel mai profund dintre mesaje, acela al sufletului. Întreaga pictură a Veneției și cea din orbita ei va trăi multă vreme datorită lui și p in el.

VIII. UMANISMUL NORDIC

Renașterea germană este anticlasică. Pe plan politic și spiritual, ea se traduce prin Reforma ce destramă unitatea Bisericii și revendică drepturile lui Dumnezeu împotriva acelor drepturi pe care le proclama umanismul. Primul sfert al secolului al XVI-lea, care vede izbucnind revolta lui Luther, este și perioada în care pictura germană va cunoaște o strălucire vie, stinsă puțin timp după aceea, ca să renască în zilele noastre.

În dorința-i deșartă de a-și asimila Renașterea, Albrecht Dürer a încercat să introducă, prin ușa strîmtă a formelor și a principiilor, imensitatea sufletului german, cu toate dorințele lui refulate, care nu-și găsiseră ieșire decît într-un misticism adeseori confuz. Nevoia germanică de a îmbrățișa lumea în pluralitatea ei își găsește un stimulent în spiritul Reformei care favorizează această fenomenologie, readucînd pe pămînt curiozitatea pentru Lumea de dincolo. Pentru a-și potoli pofta de cunoaștere care-l devoră, Dürer încearcă să devină tot atît de obiectiv ca și Leonardo da Vinci, cu care seamănă în multe privințe; dar el nu va putea să-și potolească această febrilă căutare și va sfîrși ca doctorul Faust, însetat de infinit și profund nostalgic. Ca și Da Vinci, Dürer a pus la punct, pentru experiențele sale, un prestigios instrument de

analiză: desenul; abia la sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea, desenul devine auxiliarul indispensabil al cercetărilor pictorilor. Însă semnificația acestui mijloc grafic este pentru Dürer contrară semnificației pe care i-au dat-o Da Vinci sau Rafael. Da Vinci stilizează impresia realului sau elanul gîndirii în crochiul executat dintr-o dată, iar Rafael e capabil ca, prin cîteva trăsături de peniță, să proiecteze pe hîrtie ritmul formei pe care o contemplă. Această manieră de a desena, ce constă în a surprinde o formă în unitatea sa printr-un singur avînt al peniței, postulează o idee care să o preceadă. Procedeul lui Dürer este de pură analiză; aderînd la obiect el începe să-i reproducă aspectul de la un capăt și continuă astfel din aproape în aproape pînă cînd a terminat operația de transpunere în întregime; forma care se prezintă în fața ochilor săi e descompusă în articulațiile ei, explorată în fațete, redusă la starea de schelet și de o atît de prodigioasă asemănare încît sufletul o părăsește; Van Gogh va practica în secolul al XIX-lea același stil desenat. Numai în acuarele, în care Dürer își notează impresiile de călătorie ori înfățișarea vreunui animal sau a vreunei plante, se poate respira un parfum sufletesc încă nesterilizat de analiză.

Din desen, care la italieni rămîne un mijloc, Dürer a făcut un scop și, prin procedeul transferului în gravura pe lemn sau aramă, a asigurat imaginii o răspîndire asemănătoare cu răspîndirea, în aceeași vreme, a gîndirii de către imprimerie. Gravura îl eliberează pe Dürer, îl descătușează de obligația comenzilor care-l constrîngea în pictură; e liber să-și exprime aspirațiile în obiecte de o excelentă valoare comercială. Pentru el, gravura a însemnat o artă autonomă, în așa măsură încît pentru celebrarea gloriei lui Maximilian, împăratul sărac, i-a ridicat un arc de triumf de hîrtie de zece metri pătrați, compus din optzeci și două de piese!

Nimeni nu va mai arăta atîta virtuozitate în mînuirea daltei și a acului de gravat. Sintetică în gravura pe lemn, linia la gravura pe aramă se pretează la o explorare în adîncime, la o descriere a infinitului care îl obsedează și va alege tocmai acest procedeu pentru a-și exprima gîndirea filozofică (*Nemesis*, *Cavalerul*, *Diavolul și Moartea*, *Sfîntul Ieronim*, *Monstrul marin*, *Melancolia*, *Adam și Eva*), în vreme ce xilogravura îi servește să elaboreze mai rapid lucrările din seriile religioase ce se vînd mai bine.

Dürer a dovedit că albul și negrul puteau oferi tot atîtea resurse cît și culoarea; gravurile i-au adus un renume universal și mai tîrziu vor rămîne un model, mai ales cele pe aramă, în care linia e mai modernă, mai puțin gotică decît aceea a gravurilor în lemn. Rembrandt îi va datora mult.

Minunata unealtă creată de Dürer, care slujește dorința sa de investigație metodică, deschide altora căile imaginarului. Albrecht Altdorfer, Wolf Huber vor face să țîșnească niște peisaje convulsive dintr-un fel de pirotehnie de linii. La Urs Graf sau Manuel Deutsch, îndrăzneala liniei va estompa caracterul licențios al imaginilor al căror realism le-ar fi făcut, altfel, insuportabile; acești doi pictori au făcut parte din corpurile de mercenari elvețieni angajate în războaiele din Italia, unul în calitate de secretar de tabără (Manuel Deutsch), celălalt ca simplu soldat; după eliberare, au păstrat din viața lor de soldățoi sentimentul că lumea este depravată; în desenele sale, Urs Graf va descrie viața pedestrașilor, înfumurarea lor, indisciplina lor, moravurile grosolane, cruzimea, întîlnirile cu dragostea și moartea; este, după Hieronymus Bosch, primul ecou în pictură al unui sentiment de revoltă împotriva imbecilității umane.

Totuși, atunci cînd Dürer ia în mînă penelul, s-ar zice că inspirația sa îngheață; avangardist în desen, el este arhaic în pictură; rămîne la

 etapa Bellini, prin intermediul căruia a cunos-

cut, de altfel, Renaşterea. Picturile sale sînt exact la antipodul gravurilor; această lume ce mişună în xilografii sau în gravurile lucrate cu acul, pare a încremeni dintr-o dată atunci cînd e redată prin culoare; omul acesta, capabil să închidă infinitul în cei cîţiva centimetri pătraţi ai unei planşe, nu mai realizează în pictură decît imagini juxtapuse care, departe de a se uni, se opun în chip violent prin culorile lor stridente; şi chiar prodigioasele viziuni ale universului din *Nemesis*, sau din *Cartea mică a patimilor*, devin, în tablouri, doar un „fundal de peisaj", întrucîtva inert. Nicăieri eşecul nu e mai evident ca în *Martiriul celor zece mii de creştini*, compoziţie agitată, înfăşurată asupra ei însăşi ca o formă ce nu reuşeşte să se înalţe în spaţiu. Cel mai bun tablou al său este *Sfînta Treime* (1511). În acelaşi timp cu Rafael, el concepe rînduirea unei compoziţii în spaţiu ca pe un inel plutitor văzut, în perspectivă în adîncime; dar în fresca lui Rafael personajele sînt actori ce joacă pentru spectator; în tabloul lui Dürer ei nu se mai sinchisesc deloc de el, şi stau cu faţa la Dumnezeu; se află, închisă în această pictură, o anticipare a avîntului din plafoanele baroce din Germania epocii rococo.

Culoarea este fluidă, e făcută pentru a uni; desenul desparte; neliniştea nevrotică a lui Dürer, datorată inhibiţiei facultăţilor iubirii, găsea în desen ceea ce îi refuza culoarea. Harul picturii înfloreşte, în jurul lui, la artişti cu ambiţii mai modeste. Dacă Cranach — al cărui stil este, de altfel, întîrziat — nu e decît un pictor medieval, romantismul profund al Germaniei face să izbucnească, la unii artişti, Altdorfer, Wolf Huber, Grünewald, o forţă creatoare ce le permite să se elibereze de constrîngerile care îl paralizau pe Dürer. Un sentiment nou al naturii înfloreşte la pictorii *Donaustil*-ului: Wolf Huber, Albrecht Altdorfer; o viziune a naturii *subiective* ce transpune în pictură elanul sufletului (*Stimmung*); această fuziune se operează prin lumină, o lumină tristă, o lumină irizată, în permanentă transformare,

trecînd necontenit de la umbră la lumină și de la lumină la umbră, o lumină ce modelează ființele și lucrurile, le cuprinde într-un același țesut viu, le face solidare într-o aceeași dramă. Dacă Altdorfer nu a pictat decît retabluri și cîteva tablouri mai personale, printre care unele peisaje pure — primele din Occident —, i s-a întîmplat, grație unei comenzi, să producă o pictură care alături de retablul de la Isenheim este suprema capodoperă a picturii germane. În 1529 a executat pentru Wilhelm al IV-lea de Bavaria *Bătălia lui Alexandru*, astăzi la pinacoteca din München. Contemplînd acest prodigios tablou, te gîndești la cuvintele lui Heraclit: „Războiul a dat naștere lumii, războiul domnește asupra lumii". Universul este o ciocnire de forțe, ce creează și re-creează lumile, și, în fluxul veșnic al fenomenelor, omul însuși se găsește implicat; cosmosul reprezintă teatrul vast unde, împins de propriile sale conflicte, omul face istoria. O cîmpie vastă, văzută de la înălțimea unui munte și pe care o mărginește estuarul unui mare fluviu, e acoperită pînă la refuz de cele două armate ce se ciocnesc; natura pare a se asocia dramei umane, adăugîndu-i o altă dramă, aceea a soarelui ce se culcă în spatele unor nori groși. În celălalt capăt al tabloului, luna urcă pe cer; succesiunea celor două astre figurînd alternanța zilelor și a nopților semnifică trecerea timpului, a timpului lumii, în care se înscrie timpul Istoriei. Nicicînd pictura nu va merge mai departe în facultatea sa creatoare, nici chiar la Bruegel, ca în acest tablou-univers. Spațiului rectilinear al italienilor — spărtură a spiritului uman înspre lume — germanii îi preferă această viziune planantă, către care tindeau deja cîțiva florentini la sfîrșitul secolului al XV-lea și care a fost viziunea lui da Vinci; ai impresia că globul se leagănă sub ochii tăi, și că pe el se agită acele furnici ucigașe; acea oglindă a picturii, inventată de Van Eyck, nu mai răsfrînge calmele viziuni paradisiace pe care le iubeau oamenii Evului Mediu, pentru care

natura era o grădină; în apa ei limpede, ca și cum ar fi evocate de vreun vrăjitor, trec imagini de moarte și de glorie; natura nu mai e un gînd al lui Dumnezeu; gîndită de om, ea a devenit cosmosul.

Viziunea aceasta trebuie pusă în legătură cu marea mișcare geografică și cartografică ce înnoia pe atunci aspectul Pămîntului. Acea *perspectiva artificialis* era o invenție a oamenilor orașelor, obișnuiți să vadă de sus străzile. Viziunea dominantă care apare la unii artiști florentini, precum Baldovinetti, Pollaiuolo, în a doua parte din Quattrocento, provine dintr-o concepție cadastrală. Primele mapamonduri sferice datează de la sfîrșitul secolului al XV-lea; în 1529, cînd pictează *Bătălia lui Alexandru*, ce se desfășoară pe un fragment de planisferă, Altdorfer este un precursor. Douăzeci și cinci de ani mai tîrziu poziția ochiului, situată deasupra pămîntului și contemplînd în proiecție orografia și planimetria, devenise familiară tuturor. Îl va inspira pe Bruegel în tablourile sale. N-a trăit el la Anvers, orașul cel mai cosmopolit al secolului al XVI-lea, și care era atunci centrul cartografiei, reprezentat de Mercator și Abraham Ortelius? Acesta din urmă, autor al unui *Theatrum orbis terrarum*, a celebrat prietenia sa cu acela pe care-l numește „cel mai mare artist al secolului său".

În momentul apariției lui Bruegel, școala flamandă era acaparată de complicațiile fără sfîrșit ale unei crize produse de nepriceperea pictorilor de a asimila relațiile noi dintre spațiu și figură, care le fuseseră impuse de Renaștere. Dar veni Bruegel și toate problemele fură rezolvate de parcă ar fi lovit cu o baghetă fermecată. Dacă a împrumutat de la Hieronymus Bosch unele elemente ale sistemului său simbolic, i-a datorat de fapt mult mai mult: această pricepere care, eliberînd culoarea de constrîngerea de a servi fidel forma — căci la aceasta o reduseseră flamanzii — a făcut din ea un fluid ușor, circulînd în toate părțile tabloului ca sîngele într-un

organism. În ceea ce privește Italia, unde pictorul a fost în 1552 și 1553, se spune, de obicei, că el nu a reținut nimic de acolo; dar el a extras ceva mai profund decît imitarea unui stil: un principiu. Datorează, fără îndoială, contactului cu arta italiană acest geniu ordonator care îl ajută să reducă multiplul la unic. Realizează, într-un cuvînt, ceea ce va voi Cézanne mai tîrziu: să fie clasic după natură. Cîtă măreție în compoziția *Iernii* de la Viena, cu cei patru copaci care, chiar în direcția urmată de vînători, asigură progresiunea spațiului pe care îl urmează prin aer, pînă la munții din depărtare, zborul unei păsări de pradă! Această pasăre suspendată e suficientă pentru a permite ochiului să măsoare, amețit, imensitatea în care planează. Compoziția giratorie din *Țara trîntorilor*, inspirată de roata norocului, ne face atît de prezente viciile acestor oameni încît parcă le-am atinge; diagonala din *Orbii* de la Neapole ne trage și pe noi în căderea lor dementă, în timp ce în fundal acoperișurile etajate ale liniștitei biserici a satului ne învață că înțelepciunea speciei rezistă nebuniei indivizilor. Și iată-ne amețiți de această rotire a spațiului în jurul spînzurătorii din tabloul de la Darmstadt, pe care s-a cățărat pasărea legendară ale cărei năzdrăvănii sînt atît de des întîlnite în povestirile populare; coțofana a devenit aici punctul în jurul căruia gravitează universul. În *Purtarea Crucii* evenimentul se întinde pe o imensă cîmpie, unde se diluează iar în depărtare alunecă în spatele orizontului. Nici un pictor nu a explorat spațiul atît de mult ca Bruegel. Rubens nu va face decît să-l traverseze. Bruegel operează sinteza între viziunea italienească a perspectivei și înclinația naturală a flamanzilor către spațiul întins; el unește largul cu profundul în vastitatea unei lumi cu infinite perspective. Emblema vulturului i s-ar potrivi cum nu se poate mai bine acestui pictor: rînd pe rînd planînd în aer, și văzînd cum fuge sub aripile sale filmul universului, sau aruncîndu-se într-un zbor vertiginos către pămînt pentru a-i smulge

vreo pradă. Nici un artist, poate, nu s-a preocupat mai îndeaproape de ceea ce obsedează sufletul omului, obligat să se vadă ducînd pînă la capăt, pe pămînt, un destin pe care l-ar vrea eliberat de jugul terestru. În cele patru colțuri ale provinciei în care se izolează, Bruegel, păstrînd în memorie amintirea munților și a mărilor pe care le contemplase în timpul călătoriei în Italia, trăiește în imaginație marea aventură care, în timpul său, aruncă pe oceane oamenii în căutarea spațiilor, și îi face să se neliniștească de soarta celorlalți oameni. Ca un antropolog, el își ia subiectul de analiză din fenomenul uman cel mai elementar, acela ce scapă istoriei, sperînd să identifice, în dezlănțuirea instinctelor populare, mecanismul vieții la locuitorul sublunar, și conform unui mod de gîndire specific acelui timp, considerînd nebunia oamenilor un fel de contraprobă ce le dezvăluie sufletul. „Năzdrăvănia" lui Bruegel reprezintă o poziție umanistă; cei care îl vor urma fără să-l înțeleagă nu vor vedea în ele decît un amuzament pitoresc.

Toate compozițiile lui Bruegel sînt întemeiate pe niște principii atît de simple încît par foarte naturale, și totuși pentru a extrage această „naturalețe" din spectacolul multiform al naturii trebuia să ai geniu, și îți dai seama de asta privind un tablou de Patenier, care nu e decît un „puzzle"! Stabilind în acest fel ordinea universului, Bruegel realizează visul de dominare ce îi chinuise pe pictorii din Quattrocento, și mai ales pe Da Vinci. El e unul din acei pictori-poeți la care forma țîșnește înarmată cu ideea care îi dă naștere. Unii văd și azi în el doar un „năzdrăvan", un țăran viclean, mare bețivan ce se ține după fuste; alții cred că pictura lui e încărcată de inițieri simbolice și de inspirații umaniste. Bruegel este într-adevăr un filozof, dar un filozof care gîndește în forme, și nimic nu e mai depărtat de spiritul retoricienilor decît această artă plină de aluzii. S-ar putea alege drept deviză a operei

sale această frază a lui Cicero pe care Abraham Ortelius, prietenul lui, a folosit-o ca epigraf la *Theatrum orbis terrarum*: „Calul a fost creat ca să care și să tragă, boul ca să are..., iar omul ca să măsoare și să contemple cu ochii minții organizarea lumii universale“.

IX. CASA DEDALUS

În 1895, Romain Rolland susținea la Sorbona, într-o teză în latinește, principiul decadenței picturii italiene de după Rafael; această decadență, spunea el, era cauzată de îndepărtarea de natură, căreia i se substituia principiul autorității antichității, admirația pentru Michelangelo și sistemul scolastic elaborat în Academii. De atunci punctele noastre de vedere s-au schimbat mult; e adevărat că clasicismul ce s-a dezvoltat la Roma în timpul lui Iuliu al II-lea a fost de scurtă durată, așa se întîmplă, dealtfel, cu orice formă clasică ce se sprijină pe un echilibru precar. În Italia a început în acea vreme o criză numită „manierism", cuvînt derivat din termenul „manieră", care, în opera lui Vasari, desemnează un stil propriu fiecărui artist. Abia în 1920, în lucrarea lui Herman Voss asupra picturii romane și florentine din secolul al XVI-lea s-a făcut prima încercare de a reabilita manierismul, considerat pînă atunci ca un fel de decădere a Renașterii; între cele două războaie, suprarealismul avea să contribuie la revalorificarea acestei lumi care părea că iese din zonele crepusculare ale conștiinței. S-a comparat acțiunea pictorilor din acea vreme cu încercările celor rătăciți printr-un labirint, ornament ce se găsea frecvent în grădini, încă din evul mediu, cînd era numit „casa Dedalus". Dacă prin invenție

se înțelege anticonformism, pictorii manieriști ar fi pictori de avangardă; epoca noastră ne-a arătat însă că există un conformism al anticonformismului, un academism al îndrăznelii: un artist care trăia la curțile italiene din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, curți ce trebuiau înveselite deoarece se plictiseau din lipsă de ocupații războinice, nu aveai nici un merit în a fi îndrăzneț, pentru că ele așteptau de la artist ineditul, ba chiar și extravagantul.

Fără îndoială că ar fi mai constructiv să renunțăm la noțiunea de manierism — sau să o aplicăm la obiectul ei bine determinat — înlocuind-o cu aceea de anticlasicism. Acest lucru ne-ar îngădui să-i înțelegem mai bine pe unii pictori, cum a fost Correggio care, considerat de istorici ca neaparținînd manierismului, face figură de izolat, și totodată am putea pune în valoare rolul de pionieri jucat de unii artiști cu adevărat creatori, rol cu totul deosebit de acela al urmașilor.

Anticlasicismul s-a născut la Florența, orașul abandonat de Leonardo, Rafael și Michelangelo. Primii săi germeni se pot găsi în lupta care l-a opus pe Leonardo lui Michelangelo cu ocazia concursului în vederea decorării sălii Marelui Consiliu din Palazzo Vecchio, între 1503 și 1504. Ideea întrecerii atrăgînd și pe aceea de supralicitare, orgoliosul bărbat de cincizeci de ani și arogantul tînăr de douăzeci și opt s-au străduit fiecare să arate de ce erau capabili; forfota trupurilor de pe cartonul *Bătălia de la Cascina* a lui Michelangelo, departe de a prefața nobilele cadențe ale plafonului Sixtinei, anunța căderea osîndiților, din *Judecata de apoi*. Chiar în atelierul lui Andrea del Sarto, pictor a cărui neliniștitoare delicatețe a cărnurilor ataca seninătatea clasicismului, s-a născut creația celor doi elevi ai săi: Pontormo și Rosso; aceștia și-au făcut debutul alături de el în mînăstirea Annunziata, între anii 1513 și 1517; tabloul *Vizitația* al unuia și *Înălțarea Maicii Domnului* al celuilalt lasă să se întrevadă, cu toată sîrguința elevilor de

 a urma regulile maestrului lor, ceva tulbure

care provoacă o oarecare neliniște. Marea lovitură va fi dată în 1521 de Rosso în celebra *Coborîre de pe cruce* de la Volterra, adevărat manifest al anticlasicismului; tragicul este exprimat aici în chip plastic prin agresivitatea volumelor, stilizate cubist, și a culorilor stridente. Acest tablou este un fel de *Domnișoarele din Avignon* al manierismului. Nu știu cum a fost primită această operă stranie; la începutul secolului al XVI-lea, în acel mediu florentin tradițional, atîtea ciudățenii puteau încă să mai surprindă. Vasari ne povestește că *Madona cu Sfinți* (astăzi la Uffizi), pictată în 1518 de Rosso, a provocat critici aprinse: Monsegniorul Leonardo Buonafede, administrator la Santa Maria Nuova, care comandase pictura, abia a văzut pe „toți acești sfinți diabolici, Rosso avînd obiceiul să figureze în schițele sale în ulei anumite expresii crude și disperate... că a și șters-o din casă și nu a acceptat panoul, declarînd că a fost înșelat." Această operă e primul tablou de scandal din istoria picturii; ideea de a supralicita în extravaganță se născuse deci și, cinci ani după Rosso, Pontormo a zugrăvit propria sa *Coborîre de pe Cruce* de la Santa Felicità, operă batjocoritoare care, într-o compoziție deslînată, construiește niște androgini cu priviri rătăcite, dintre care unul apare în prim plan într-o atitudine indecentă. Se simte nu știu ce ardoare revendicativă în această operă a unui ipohondru din jurnalul căruia îl cunoaștem ca pe un obsedat atît de digestiile sale, cît și de teroarea morții și care sfîrșește prin a se baricada în casă, trăgînd scara prin care pătrundea în atelier, așa cum se ridică un pod suspendat.

În această vreme, la Parma, un pictor afirma că se poate refuza clasicismul, fără a lua însă o atitudine revoluționară. Anticlasicismul lui Rosso și al lui Pontormo se întemeiază pe o negare, anticlasicismul lui Correggio este creație pură.

Fără îndoială că cititorii acestei cărți, plini de prejudecăți moderne, vor fi înclinați să se

mire de preferința noastră pentru Correggio. Obiectivitatea ne obligă să spunem că a fost unul din marii creatori ai picturii moderne. Primele sale încercări arată cum acesta, prin mișcare, tulbură compozițiile clasice; în *Fuga în Egipt* de la Uffizi, pictat prin 1516—1517, compoziția alunecă pe diagonală ca într-un tablou de Rubens. În 1518 face totuși o pauză și pare a se lăsa captivat de farmecul umanismului, fapt care se vede în Camera di San Paolo unde pictează pentru stareța unei mînăstiri a cărei viață era, de fapt, prea puțin monahală, un ciclu mitologic, unul din cele mai grațioase din Renaștere. În 1520, primește comanda decorării bisericii San Giovanni, din care n-a mai rămas astăzi decît cupola. Operă uluitoare prin îndrăzneala ei. Întrucît pictorul n-a fost la Roma, nu înțelegem cum și-a asimilat atît de bine morfologia lui Michelangelo și Rafael. Totuși el proiectează în plin cer aceste personaje pe care le împrumută de la ignudi din Capela Sixtină, iar acea *Viziune a Sfîntului Ioan la Patmos* este cu adevărat suspendată deasupra capetelor noastre; e prima dată în istoria picturii cînd apare acest „trompe-l'oeil" ce tinde să dea iluzia figurilor planînd în nori, pe care îl va exploata cu atîta virtuozitate barocul. Cinci ani mai tîrziu, Correggio repetă acest tur de forță la cupola domului unde pictează *Înălțarea Fecioarei*; dar merge mai departe și face să zboare în spațiu, ca un vîrtej, hoarde de trupuri învălmășite, în mijlocul cărora Fecioara de abia se observă. Tablourile din ultima perioadă a scurtei sale vieți sînt din ce în ce mai bine reglate de cadența mișcărilor. Dacă întocmirea confuză din *Madona Sfîntului Sebastian* ne face să ne gîndim la manierism, ea este o excepție; *Martiriul sfinților Placid și Flavia*, *Coborîrea de pe cruce*, *Madona cu Sf. Ioernim*, *Madona Sfîntului Gheorghe* sînt compuse după un sistem de contrapunct de mișcări din față în spate, din spate în față, de translație în diagonală, care fac din pictură un focar de acțiune intensă, suge-

rînd spectatorului instantaneul clipei trăite. În afară de aceasta, Correggio, pentru a exprima dragostea ce-i cuprinde sufletul, creează o mimică în care privirile joacă un mare rol, unind toate aceste ființe prin legături sentimentale: sfîntul Placid și sfînta Flavia, gata pentru martiriu, îndreaptă spre cer o privire pasionată. Viziune spațială proiectată pe curbura cupolelor, compoziție în mișcare, retorică a expresiei, toate aceste elemente ale barocului n-au fost oare inventate de Correggio? Însă nu vor fi apreciate decît după o jumătate de secol, cînd Correggio și Barocci vor reuși să domine manierismul; pe drept cuvînt, în secolul al XVII-lea, Correggio va fi unul din artiștii Renașterii cel mai mult imitați: Pietro da Cortona, Guido Reni, Le Sueur, Rubens se vor întoarce spre dînsul; influența lui Correggio se va continua în secolul al XVIII-lea (Pellegrini, Boucher) și se va resimți îndeosebi asupra lui Prud'hon, în zorile vremurilor noastre. Nu s-a pomenit vre un pictor, în afară de Rafael, a cărui influență să fi persistat atît de mult. În timpul vieții, i s-a întîmplat ceea ce adesea se întîmplă precursorilor. Fire timidă — pare-se — într-o epocă dominată de aroganță, a trăit, dacă nu obscur, cel puțin șters, fără acea strălucire ce marca pe atunci, cu ușurință, viața artiștilor reputați. Cupola domului din Parma a provocat critici violente; a fost numită „mlaștina cu broaște"; atît de mult a displăcut constructorilor catedralei încît au desfăcut contractul cu artistul care n-a mai putut picta și absida. E adevărat, că, atunci cînd a privit-o, Tițian a declarat că dacă ar fi răsturnată pentru a fi umplută cu aur, prețul ei tot n-ar fi plătit.

În liniștita școală venețiană, un pictor încă mai precoce decît Correggio se înrudește cu el prin instinctele sale anticlasice, fără a cunoaște însă gloria lui postumă; fu scos totuși din uitare de către Berenson, ce i-a consacrat, în 1895, o carte în care îi arăta un deosebit interes. Unul din puținii venețieni născuți pe lagună — căci aproape toți ceilalți provin de pe „uscat" —

Lotto a lucrat aici foarte puţin, cariera sa desăvîrşindu-se prin împrejurimi, chiar pînă în regiunea Marche, la Treviso, Bergamo, Recanati, Ancona, Loreto. Există aici un mister care nu se poate explica decît printr-o incompatibilitate de fire între Lotto şi oraşul său natal, ale cărui cercuri artistice, conduse de clasicismul lui Bellini şi Tiţian, nu prea erau dispuse să-i aprecieze spiritul fantasc, gustul înnoirii, arta sa ce ţinea prea puţin seamă de nobilele uzaje. Lotto aparţine acelor „provinciali" ca Pordenone, Romanino, Savoldo, care au găsit în locuri mai îndepărtate o libertate mai mare pentru dezvoltarea unui geniu răzvrătit; îi plăcea să stea la Bergamo, unde a petrecut anii cei mai fructuoşi din viaţa sa şi Berenson observă că ar fi fost o înţelegere intimă între artist şi populaţia acestui oraş, care, după cum ne relatează contemporanii era predispusă spre capriciu şi umor. Formaţia sa rămîne obscură; trilogia clasicismului veneţian — Bellini, Giorgione, Tiţian — l-a impresionat foarte puţin la începutul carierii sale, dar se pare că a fost puternic marcat de o amprentă nordică, ce rămîne misterioasă şi pe care o arată înrudirea de netăgăduit cu Jacopo de'Barbari, Albrecht Dürer şi chiar cu Holbein, căruia i s-a atribuit, altădată, portretul pe fond alb de la Viena. Influenţa lui Rafael, anunţată de aceea a lui Perugino, pe care a presimţit-o în provincie, a fost decisivă asupra lui după şederea la Roma între anii 1508 şi 1512, unde fusese chemat să picteze la Vatican. Operele din perioada petrecută la Bergamo, frescele de la Trescoro (1524) sau acelea de la San Michele al Pozzo Bianco (1525), cartoanele pentru stranele de la biserica Santa Maria Maggiore (1523—1532) sînt pline de reminiscenţe ale *Stanzelor* şi chiar ale Capelei Sixtine. Totuşi, în această perioadă Lotto produce la Bergamo cele trei tablouri de altar considerate drept cele mai frumoase, mai personale şi mai libere de orice influenţă: cel de la San Bartolomeo (1516), cel de la San Bernardino (1521) şi cel de la Santo Spirito

(1521). În aceste tablouri, își afirmă în plină libertate întreaga sensibilitate, firea sa veselă, duioșia spontană, dar și un simț cu totul nou al compoziției în spațiu și un gust al culorii saturate, foarte diferit de variațiile simfonice ale lui Tițian, care n-au rezistat timpului, în vreme ce culorile sale au rămas intacte. Între 1530 și 1540, se pare că a suferit influența lui Tițian; abaterile din drumul său explică, fără îndoială, o anume destindere vizibilă în ultimile tablouri, care nu-i afectează însă niciodată portretele. Dar nimic nu se opunea mai mult sensibilității calme a lui Tițian decît freamătul temperamentului lui Lotto, frămîntat de o curiozitate și o nerăbdare care l-au făcut să-și reînnoiască tot timpul maniera așa cum va face Picasso în secolul al XX-lea. Portretele lui Lotto îl înrudesc mai curînd cu pictorii nordici decît cu efigiile lui Tițian — portrete de societate, în care individul se ascunde sub masca convențiilor; Lotto face din fiecare ființă care-i pozează un studiu de caracter și portretele sale psihologice au un accent specific modern. E remarcabil faptul că în tablourile sale religioase, sfinții și sfintele— și chiar îngerii, niște ștrengari din cor — sînt indivizi vii și dacă Madona este o frumusețe, frumusețea ei este vie. Vlăstar nesupus al unei școli care mai mult decît oricare alta nu admite progresul decît întemeiat pe respectul tradițiilor, Lotto este un independent. Unii au vrut să vadă în el un manierist precoce. Are unele aparențe ale manierismului, însă superficiale. Sinceritatea sufletească, spontaneitatea genului îl îndepărtează de poziția tulbure și de sofisticările acestuia. Lotto îi oferă Romei, unde clasicismul se dezvoltă cu maiestatea unei dogme, acest exemplu scandalos: un pictor cu temperament.

Reacția anticlasică este, așadar, foarte timpurie, deoarece se manifestă din anii 1520—1525. Anticlasicismul precede manierismul propriu-zis, mai curînd decît derivă din el; forța de expresie din primele opere ale lui Pontormo

şi ale lui Rosso depăşeşte într-adevăr simpla „manieră". Manierismul se va răspîndi în Italia, între 1525 şi 1530, ca urmare a împrăştierii artiştilor romani. Această dispersiune va cuprinde Europa; Rosso, Primaticcio vor merge să pună la Fontainebleau bazele unei noi arte aulice.

Manierismul este o imagistică mai curînd decît un stil, ca şi suprarealismul modern, şi cu atît mai liber cu cît nici o *regola d'arte* nu-i constrînge pe pictori, care par, dintr-odată, „părăsiţi de zei", de acei zei tutelari care vegheaseră arta italiană de trei secole. Sînt rari pictorii al căror geniu va forţa barierele de care se lovesc toţi; printre ei este un Parmigianino care-l imită pe Correggio şi ale cărui rafinamente sînt tocmai efectul artei, al unui exces de artă care face din *Madona cu gîtul lung*, destul de dezumanizată prin această alungire şi prin racursiul exagerat ce-i proiectează bustul în planul din spate, obiect preţios de parcă ar fi făcut din piatră dură. Se înţelege că această manieră, care favoriza toate libertăţile şi ale cărei ciudăţenii deveneau licite datorită ocultismului care era pe atunci la modă, s-a răspîndit fără greutate în toată Europa. Praga, unde domnea Rudolf al II-lea, a fost unul din focarele ei cele mai active; acolo milanezul Arcimboldo amuza curtea cu portrete-rebus, în care feţele erau făcute din flori, fructe, obiecte, chiar animale sau flăcări.

Un efect contrar anticlasicismului a fost o cucernică silinţă în a reproduce natura cu exactitate, renunţînd la orice efect estetic, arta neavînd alt scop decît de a reproduce mai bine obiectul, planta sau animalul. Gustul de a picta flori şi fauna se manifestase, mai întîi, în interiorul acelor *grotteschi*, ca şi cum această izbucnire a materiei naturale nu putea fi îngăduită de clasicism decît dacă era legată de vreo cadenţă decorativă. Flori, plante, animale se desprind de natură şi sînt reproduse pentru ele însele; curiozitatea nestăvilită faţă de natură care-i călăuzeşte pe cercetători ca Aldrovandi îi determină să pună să se „copieze" fiinţe şi

lucruri cu care fac apoi colecții. Exemplul acestui mimetism îl dăduse Dürer; la sfîrșitul secolului al XVI-lea, Georg Haefnagel îl practică pentru curțile din München și Viena; Italia, această extraordinară Italie, unde încolțesc atîtea idei, chiar acelea ale căror roade nu le-a cules ea, nu rămîne în urmă nici în acest domeniu. Cel mai bun pictor naturalist este originar din Verona, Jacopo Ligozzi, care a pictat pentru marele duce Francisc I de Medici admirabile planșe cu plante și animale, păstrate astăzi la Uffizi.

La 31 octombrie 1541, în fața admiratorilor săi descumpăniți, Michelangelo descoperea, în Capela Sixtină, fresca *Judecata de apoi*, deasupra altarului în care Paul al III-lea avea să celebreze, a doua zi, marea missă pentru ajunul Sărbătorii tuturor sfinților. Lucra la această frescă din primăvara anului 1536 și voise să dezvăluie în ea propriul său mesaj creștinesc. Fără îndoială că ideea lui Michelangelo a fost influențată de un prim proiect și anume acela de a picta o Înviere deasupra altarului și o Cădere a Îngerilor deasupra intrării. Semnificația acestei scene era de a arăta, chiar deasupra altarului, acolo unde se dă împărtășania izbăvitoare de păcate, cumplita față a Dreptății supreme care se va manifesta la sfîrșitul lumii. După Charles de Tolnay, în această colosală imagine s-au contopit mai multe mituri, imaginea fiindu-i inspirată lui Michelangelo de o lectură atentă a Bibliei, dar și de o cunoaștere profundă a antichității: mitul gigantomahiei, acela al roții destinului, apoi cel al heliocentrismului pe care artistul l-a cunoscut direct de la izvoarele antice și care putea avea pentru el o valoare simbolică, mitul pitagoreic al atracției cerești care proiectează sufletele celor aleși direct spre stele, în timp ce osîndiții sînt redați sufletelor animalelor. Cristos-Soare, centrul unei gravitații în orbite, este în același timp zeus și Apollo; de altfel împrumută cîteva trăsături de la Apollo din Belvedere; cel mai surprinzător în acest sincre-

tism este faptul de netăgăduit că figura Fecioarei a fost luată de la o statuie antică, întrucîtva lascivă, Venera stînd ghemuită; cum să ne îndoim că, în spiritul lui Michelangelo, credincios neoplatonismului florentin, Fecioara n-a întîlnit-o pe Venera platonicienilor, expresie tutelară a Omenirii salvată de către Iubire? Concepţia acestei inițieri în mistere, care apropie creştinismul de păgînism, este specifică lumii imaginare a Renaşterii; însă semnificaţia religioasă e îmbibată de spiritul Reformei şi Michelangelo, în momentul cînd picta această frescă, frecventa, împreună cu Vittoria Colonna, un cerc spiritual, în care Juan Valdès juca un rol de învăţător şi care profesa, ca şi protestanţii, ideea salvării numai prin credinţă; acest cerc a fost dizolvat de Inchiziţie şi dacă Michelangelo n-a avut necazuri, e numai datorită situaţiei aproape princiare de care se bucura la Roma.

Dar nu numai această atmosferă suspectă de blestem i-a şocat pe contemporani ci şi indecenţa cu care se etalau într-o biserică nişte goliciuni colosale, căci Michelangelo nu ascunsese nici un amănunt anatomic al personajelor sale. Chiar înaintea terminării operei, maestrul de ceremonii al papei, Biagio de Cesena, a considerat-o bună pentru un aşezămînt de băi sau un han, Michelangelo, pentru a se răzbuna, i-a dat lui Minos, regele infernului, chipul acestui maestru de ceremonii. Cel mai înverşunat împotriva lui Michelangelo a fost Aretino, care avea să-i reproşeze lipsa de bunăcuviinţă. Într-o scrisoare pe care a făcut-o publică, în calitate de „creştin botezat", acest poet al viciului şi mare şantajist s-a transformat în apărător al moralei. Paul al III-lea, animat încă de spiritul Renaşterii, l-a apărat pe Michelangelo; dar Pius al IV-lea era cît pe-aci să distrugă fresca; se mulţumi totuşi să-l pună pe Daniele da Volterra să acopere sexele, fapt pentru care acesta căpătă porecla de „Braghettone". Paul al IV-lea puse să se mai adauge cîteva draperii; problema păstrării operii s-a pus din nou sub Pius al V-lea. El

Greco, care se afla la Roma, propunea să fie distrusă și înlocuită cu o frescă „modestă și decentă și nu mai puțin bine pictată ca cealaltă“; sfîntul Pius al V-lea nu îndrăzni totuși să șteargă sacrilegiul, mulțumindu-se să pună să fie repictate unele corpuri. Clement al VIII-lea a hotărît în fine, ștergerea ei, dar nu a putut trece peste protestele Academiei sfîntului. În 1762, Clement al XIII-lea a mai adăugat cîteva văluri și în 1936 se răspîndise zvonul că Pius al XI-lea voia să facă și el la fel.

Pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea, criticii de artă, chiar cei mai favorabili lui Michelangelo, ca Vasari, au criticat *Judecata de apoi*, măcar în numele acelui „decorum“, adică potrivirea imaginei cu subiectul. Scandalul provocat de *Judecata de apoi* nu e încă terminat; mulți catolici își acoperă fața înaintea frescei, mulți iubitori de artă o găsesc „de prost gust“. Din punct de vedere estetic Michelangelo anunța și el barocul și o lua înaintea vremii sale; dar îndrăznelile barocului sînt încă și astăzi obiect de scandal atît pentru amatorii de clasic cît și pentru cei de modern.

X. CUCERIRI ANEVOIOASE

Cam prin 1580, pictorii italieni ies, însfîrșit, din această lume nebuloasă pentru a relua contactul cu realitățile concrete. Această mișcare antimanieristă nu se va face printr-o întoarcere la clasicism; ea va da naștere barocului. În 1585, pictorii din familia Carracci întemeiază la Bologna academia care va lua numele de *Academia degli Incamminati*. Voința lor de reînnoire nu are numai un caracter scolastic; e întemeiată și pe un studiu aprofundat al naturii, dovadă stînd mulțimea desenelor lor și cele cîteva tablouri realiste ale lui Annibale. Totuși, alți artiști, care nu aparțin acestui mediu bolognez, în care, prin tradiție, toți erau înclinați să creadă că totul poate fi învățat, depășesc manierismul prin eforturi personale cu mult mai înnoitoare. Pictînd în 1580 *Împărăteasa Faustina vizitînd-o în închisoare pe sfînta Ecaterina*, Antonio Campi din Milano prevestește cu douăzeci și cinci de ani înainte tablourile nocturne ale lui Caravaggio; nu e singurul în acea vreme care să caute în noapte acele surse adînci ce îi vor reda artistului conștiința dramei umane. Cele cîteva tablouri de noapte pe care le pictează la Genova Luca Cambiaso, ne vor ajuta să pătrundem mai bine în secolul al XVII-lea; Georges Isarlo e primul care a remarcat cît era de aproape *Fecioara cu lumînarea* din Palazzo

 Bianco de la Genova de Georges de la Tour,

iar prin *Atelierul sfîntului Iosif* din Wilton House, Cambiaso îl anunță nu numai pe La Tour dar și pe Rembrandt cel din *Gospodăria tîmplarului*. Izolat în îndepărtatele școli din Genova care nu au o tradiție proprie, Cambiaso caută să pună bazele unei arte noi. Originalitatea se observă mai puțin în pictura lui, neîngrijită și convențională, și mai mult în acele desene admirabile care au adesea spontaneitatea vizionară a lui Rembrandt.

Cu creionul în mînă, pe care îl mînuiește cu deosebită vioiciune, artistul se avîntă în descoperirea formelor pe hîrtie, pe cînd în fața tabloului entuziasmul său pălește; e clar că acest artist plin de neastîmpăr se plictisește să picteze și desigur că pentru acest motiv, mai curînd decît din dorința de virtuozitate, pictînd se folosea de ambele mîini în același timp, ca un pianist! Și-a îndreptat cercetările pe două căi opuse: realismul și abstracția. Încearcă să curețe subiectele religioase de ganga iconologică în care erau mumificate, pentru a le insufla o vitalitate nouă, aceea a dramei umane; astfel *Vizitația* se va petrece pe o scară pe palierul căreia sînt așezați de-a valma copii și femei dintre care una lucrează la vîrtelniță; la cotitura scării, Fecioara uluită o vede pe Elisabeta apărîndu-i în față frîntă din cauza efortului făcut ca să urce treptele. Cambiaso e deci inițiatorul acelui populism evanghelic care va înviora pictura religioasă pînă la Rembrandt și pentru care îl vom prețui pe Caravaggio.

În epoca noastră au devenit celebre desenele cubiste ale lui Cambiaso, dar în loc să vedem în ele produsele „bizare" ale unei imaginații manieriste, cum se mai spune încă într-o carte recentă[1], vom sublinia tocmai atitudinea diametral opusă. Artistul caută să regăsească principiile construcției corpului omenesc, care se pierduseră în platitudinea manierismului, însă fără a fi inventatorul procedeului numit în Italia *quadratura*. Dürer l-a întrebuițat sporadic în

---

[1] Jacques Bousquet: *Pictura manieristă*, Neuchâtel, 1964

aceleași scopuri. În 1584 Lomazzo găsește originea acestui sistem de schematizare a trupului omenesc într-o tradiție lombardă; Vincenzo Foppa l-ar fi folosit se pare, iar Bramante ar fi făcut o carte de modele cu acest sistem, pe care ar fi cunoscut-o Rafael și care ar fi aparținut lui Luca Cambiaso. Soprani, scriind în 1674 o biografie a lui Cambiaso, s-a ridicat violent împotriva acestei aserțiuni capabilă să păteze gloria lui Lucchetto al lui. Orice ar fi, cubismul lui Cambiaso are motive deosebite de cele ale cubismului din secolul al XX-lea; el năzuiește să regăsească realitatea corpurilor, pe cînd cubismul vrea s-o distrugă.

Studiul unui alt artist, Federico Barocci, ne-ar îngădui să distingem trecerea de la manierism la baroc, trecere care rezultă dintr-un efort intern și dovedește o mare forță creatoare. *Coborîrea de pe Cruce* din domul de la Perugia (1567) este tipul compoziției manieriste comparabilă cu aceea a celebrului tablou al lui Rosso de la pinacoteca din Volterra. Pictată zece ani mai tîrziu, *Madonna del popolo* (1579) atestă că Barocci a știut să descurce încîlceala manieristă și să creeze o compoziție organizată în spațiu prin subtile înlănțuiri formale care anunță barocul. Prin aceasta îi depășește pe frații Carracci, la care formele sînt tot greoaie, păstrînd o anume stîngăcie populară; realizează acea înălțare a figurilor care va fi unul din atributele pictorilor barocului din secolul următor; principiile le ia de la Rafael și Correggio, știind, din fericire, să se păzească de influența teribilă a lui Michelangelo. Stilul său e foarte asemănător cu acela al lui Correggio care, trecînd peste manierism, este adevăratul inițiator al barocului. Bellori ne spune că Barocci a fost impresionat de niște pasteluri ale lui Allegri pe care i le-a arătat un pictor ce venea din Parma; această acțiune a fost probabil și mai puternică; nu putem înțelege arta lui Barocci dacă nu acceptăm faptul că a văzut capodoperele lui Correggio chiar la
 Parma, cunoașterea profundă a acestor capo-

dopere fiind atestată de propiile sale tablouri. Desenul a fost practicat ca o disciplină de către acești artiști ce căutau să se desprindă de manierism. Așa s-a întîmplat cu Barocci, cu frații Carracci și cu Cambiaso. Știm de la Bellori că frumoasele compoziții realizate de acest pictor erau rodul unei munci metodice de pregătire, muncă dovedită de sutele de desene ce ni s-au păstrat; recentul biograf al lui Federico, Harald Olsen, a făcut un minuțios recensămînt al acestora; a găsit nu mai puțin de optzeci și șapte, făcute pentru *Madonna del popolo*, care e, fără îndoială, capodopera sa. Un asemenea efort la un artist aproape infirm stîrnește admirația. Bellori ne lasă să întrevedem o poveste întunecată, caracteristică acelor timpuri, cînd, pentru a scăpa de un rival, se recurgea ușor la sabie sau otravă. Cîțiva pictori ce-i invidiau talentul precoce l-ar fi invitat pe Federico la o gustare și i-ar fi dat să mănînce o salată otrăvită. Acesta n-a murit, a contractat însă o boală a căilor digestive, care n-a putut fi vindecată cu toate eforturile medicilor aduși la căpătîiul său de către cardinalul della Rovere. A stat patru ani fără să poată picta, iar după aceea n-a mai putut lucra decît două ore pe zi, durerile nelăsîndu-i răgaz nici o clipă, nici măcar noaptea. Încercînd să-și regăsească sănătatea ar fi părăsit Roma și s-ar fi întors la Urbino să respire aerul natal. Stabilirea în provincie a fost favorabilă elaborării unei arte a cărei aparentă facilitate este de fapt o cucerire, întemeiată pe o adîncă meditație. Astfel Barocci a scăpat de influența prea îngăduitorului mediu roman; s-a apropiat mai mult de estetica grației care se dezvoltase în provincia Emilia la inițiativa lui Correggio și care i-a îngăduit acestei regiuni să evite tulburările manierismului ce cuprinsese Roma și de care Bologna n-a scăpat decît datorită academismului.

Apărată prin însăși întîrzierea sa de criza plastică pe care Florența o răspîndise în întreaga Italie, pusă la adăpost, prin situația geografică și poziția politică, de neliniștea ce cuprinsese

în vremea aceea toate spiritele, Veneția evită mult timp chinurile manierismului. În timp ce manierismul acoperă peninsula cu mantia sa saturniană, orașul dogilor îl produce pe Veronese, unul din cei mai mari pictori — și unul din cei mai puțin inventivi — care aplică decorului vieții stilul hedonist folosit în Serenissima cetate a Veneției începînd de la Bellini și pînă la Tițian. Stabilitatea capitalistă permite orașului de pe lagună să supraviețuiască vremii sale de glorie și să întrețină iluzia unei forțe care nu mai este decît aceea a rentelor; frămîntarea care e proprie celorlalți pictori ai Italiei atinge totuși un artist lacom de mărire pe care-l roade însă o slăbiciune congenitală: Tintoretto. Acest geniu straniu a provocat interesul lui Jean-Paul Sartre care l-a luat drept model pentru a crea o figură romanescă de pictor blestemat: „sechestratul din Veneția", căruia Villemin încercase mai înainte să-i aplice metodele de analiză psihanalitică. Gîndirea lui Jean-Paul Sartre pătrunde cu cîteva străfulgerări misterul lui Tintoretto, însă personajul pe care l-a fixat astfel are valoare în sine, fiind mai curînd o creație literară decît o expresie istorică. În ceea ce privește studiul lui Villemin, el ajunge la extrapolări foarte îndrăznețe ca aceea de a vedea în Scuola di San Rocco un program inspirat de *Exercițiile spirituale* ale sfîntului Ignațiu; și istoricul, prudent, nu poate să-i atribuie decît interesul pe care-l oferă un exercițiu într-un experiment psihologic încă nesigur. Preferăm să privim tablourile decît subiectele lor, care la acea epocă nu aparțin încă pictorului, ele meritînd atenție numai dacă studiem modul în care le-a interpretat artistul. Să amintim pe scurt cele cîteva anecdote pe care se bazează viziunea romanțată a lui Tintoretto. Pictorul nostru ar fi fost atît de precoce încît Tițian, de pe atunci invidios, l-ar fi alungat din atelierul său unde acesta intrase la vîrsta de doisprezece ani, fapt care a permis să se observe la el nevroza „copilului părăsit de tată". Oricare ar fi fost

darurile tînărului Jacopo, e puțin probabil că au putut să-l neliniștească pe Tițian, așa că ar trebui mai curînd să atribuim acest eveniment — dacă e exact și nu simbolic — unor defecte de caracter. De fapt, nu se știe cine l-a inițiat pe acest tînăr minune, pe care-l vedem, încă din 1539, la vîrsta de douăzeci și unu de ani, posedînd măiestria artistică. Faptul că a întrebuințat procedee de *dumping* pentru a-și procura comenzi — ca acela de a-și dărui tablourile sau a le vinde la prețul de cost, sau de a se impune în concursuri aducînd opere terminate pentru a-și zdrobi confrații care nu puteau arăta decît schițe — poate fi interpretat ca fiind determinat de nerăbdarea de a-și impune maniera proprie, supărînd astfel multe spirite în acea Veneție unde domnea Tițian care „singur făcea cît o întreagă academie", după cum spune Jean-Paul Sartre. În orice caz e greu să vedem într-un pictor care a primit atîtea comenzi oficiale sau particulare un solitar, un om hăituit, condamnat la un fel de segregație. Fără îndoială că, a forțat o hotărîre descoperind membrilor uluiți ai confreriei de la Scoula di San Rocco, tabloul concursului din 1564, chiar pe locul pe care acesta avea să-l ocupe. Șiretlicul i-a reușit, deoarece timp de treizeci de ani Scuola îi oferă pictorului pereții săi, punînd la dispoziția imaginației acestuia un vast cîmp de experiențe. Să admitem că, poate, confreria de la San Rocco a fost mai întîi ispitită de prețurile avantajoase pe care i le-ar fi stabilit artistul, căci dovada talentului pe care a dat-o în acest tablou din 1564 nu era din cele mai grăitoare; dar pentru faptul că a dăinuit atît de mult, acest atașament trebuia totuși să răspundă unei preferințe.

Deși Tintoretto a putut uneori să-l imite pe Tițian, să-și asimileze maniera lui Veronese — care a împrumutat-o și el tot de la acela — întreaga sa artă este un manifest împotriva clasicismului, din care Tițian făcuse o dogmă la Veneția. El se apropie de manierism prin comdozițiile dezordonate, prin gustul pentru pic-

tura fluviu, prin febrilitatea căutării sale mereu nesatisfăcute; dar se arată îndeosebi inovator prin acea tuşă rapidă şi improvizată ce contrastează puternic cu factura îngrijită pînă la prețiozitate a pictorilor florentini, emilieni sau romani, prețiozitate izvorîtă din manierism; învinge în sfîrşit manierismul căpătînd conştiința dramei care-l motivează.

E o problemă disputată, aceea de a şti dacă Tintoretto a văzut frescele lui Michelangelo de la capela Sixtină şi îndeosebi *Judecata de apoi*; cunoaştem foarte puțin despre viața sa pentru a şti dacă a călătorit sau a fost într-adevăr „sechestratul din Veneția". În ceea ce mă priveşte nu remarc în arta lui Tintoretto nici o influență directă a lui Michelangelo şi dacă ceva îl înrudeşte cu acesta, este doar conştiința sfîrşitului lumii, care-l însuflețeşte. La Michelangelo, sfîrşitul lumii este o chestiune ce nu-l interesează decît pe om; la Tintoretto are însă caracterul unei zguduiri cosmice. Era normal ca un locuitor din Veneția, această corabie mereu amenințată de vreo întoarcere agresivă a mării, corabie care a însemnat salvarea cîtorva refugiați urmăriți de Barbari, să fi imaginat ziua cea din urmă ca pe un cataclism diluvial. Tabloul său *Judecata de apoi* de la Madonna dell'Orto este un potop în care trupurile damnaților sînt cărate de cataracte; artistul arată o evidentă preferință pentru temele în care apa se află amestecată în dramă; toată opera sa, de altfel, nu evocă oare „un fluviu de forme"? Nu e indiferent faptul că cei doi clasici, Tițian şi Veronese, sînt originari de pe *terra ferma*; mobilitatea este principiul compoziției venețianului Tintoretto, după cum fluiditatea caracterizează maniera sa. Lumea terestră fiind distrusă de ape, universul revine la spațiul primordial din care s-a născut globul; multe trupuri pictate de Tintoretto (*Calea lactee*, *Cele trei Grații*, *Bacchus şi Ariadna*) pluteau în văzduh, neavînd greutate, aşa cum pluteau pe ape corpurile luate de potop; Tintoretto, care a pictat un Paradis în cercuri eliptice pentru a

evoca gravitatea heliocentrismului, e primul artist ce a simțit chemarea spațiilor infinite, percepute în acea vreme doar de cîțiva savanți și care mai tîrziu avea să-l facă pe Pascal să tremure pe marginea prăpastiei. Este probabil că acest presentiment răspundea unui instinct și că nu trebuie să vedem aici vreo influență a doctrinelor lui Copernic, doctrine noi în acea vreme; dar e normal ca într-o epocă aceeași viziune despre lume să motiveze atît acțiunile gînditorilor cît și pe acelea ale artiștilor.

Tintoretto practică un alt mod de distrugere a formelor: explozia; este faimoasa pînză *Sfîntul Marcu înviind sclavul* din 1548 care inaugurează această compoziție explozivă, dispersînd toate elementele în direcțiile multiple ale unui spațiu sfîrtecat; acest procedeu va intra în concurență cu fluiditatea acvatică care face să curgă formele dintr-un penel incapabil de a le reține. Tintoretto și-a dat totuși seama de această anarhie și s-a străduit să o disciplineze. Studiul unui subiect pe care l-a pictat de șase ori ne dezvăluie secretul artei sale. La San Marcuola, în 1547, a abordat pentru prima dată *Ultima Cină*; compoziție cuminte, cu totul clasică, dispusă, în lățime după cea mai mare dimensiune a mesei bine proptită la dreapta și la stînga prin două figuri; această celebrare liturgică devine în 1560 o dramă în pictura de la San Trovaso, care-și proiectează actorii, din cale afară de tulburați, în toate sensurile; drama se accentuează pînă la furie în tabloul de la San Polo (1565—1570) în care, cu toate eforturile pentru a o menține în echilibru, compoziția se clatină; dar spre sfîrșitul vieții, cam pe la 1580 (Scuola di San Rocco, Santo Stefano) Tintoretto a reușit să canalizeze această mișcare în diagonala spațiului, inventînd un mod de compoziție care va fi foarte folosit în epoca barocului; în același timp, ca să împiedice răsturnarea compoziției către spectator, o proptește pe o treaptă care arată voința sa de a regăsi soliditatea unei linii de pămînt; la Santo Stefano personajele par

antrenate într-un joc ce-i proiectează spre colțuri, ca pentru a închide mai bine suprafața pictată; la San Rocco, palatul vast în care e situată compoziția obligă spațiul rebel să devină prizonier al quadraturii sale. Nu mai are nevoie de acest artificiu în *Cina* de la San Giorgio, pictată cu puțin înaintea morții sale (1592—1594), în care, prin simplul joc al gesturilor și datorită unui spațiu structurat, artistul realizează unitatea între cele două lumi, naturală și supranaturală, făcînd din Cină o dramă cu valoare universală.

În lumina acestei analize care privește întreaga activitate a artistului, surprindem mai bine natura sa profundă. Înțelegînd că Tițian, nu putea fi continuat decît de el însuși — ceea ce de altfel i-a fost asigurat de longevitatea sa,— cuprins de febra creației, bucurîndu-se de o ușurință care, utilă uneori, e alteori doar amăgitoare, produce, în mare grabă, o lume de forme, tîrîtă îndată de un uragan; simte că dincolo de acest univers, un altul se va deschide imaginației oamenilor, dar luptă împotriva lui însuși pentru a încerca să zăgăzuiască această prăbușire, inventînd structuri noi; reușește aceasta în Scuola di San Rocco, terenul său de experiențe personale; s-a întors acolo, în cursul vieții, pentru a se confrunta cu sine însuși; și-a făcut din *albergo* adevărata sa cameră de meditație, și n-a pictat aici decît pentru a răspunde propriei sale exigențe și nicidecum ca o provocare. În acest mare ciclu de tablouri îl găsim pe autenticul Tintoretto. Imensul tablou *Răstignirea* din 1566 este încă un haos; dar *Cristos în fața lui Pilat*, *Cristos purtîndu-și crucea*, cele două compoziții din *Viața sfîntului Rocco* aparținînd aceleiași perioade, sînt organic reglate. Compozițiile mai tardive *Nașterea Domnului*, *Ispitirea lui Cristos* (1576—1581) și mai ales ultimile, *Bunavestire*, *Fuga în Egipt*, *Sfînta Familie* (1583—1587), sînt opere „realizate", în care se orînduiesc cadențele maiestoase ale barocului; sufletul împăcat al bătrînului găsește, în sfîrșit, drumul naturii ce-i rămăsese ascuns;

la acest contact sufletul său freamătă; drama cosmică devine peisaj (*Sfînta Maria Egipteanca* sau *Maria Magdalena*).

Acest pictor, care trece drept un „furios“, ar trebui mai curînd să apară ca unul din cele mai frumoase exemple de energie creatoare ce îmblînzeşte un temperament tumultuos, energie cu care va lupta o viaţă întreagă pînă la triumful definitiv. Scapă astfel conştiinţei eşecului care întunecă bătrîneţea lui Michelangelo, neputincios să-şi mai termine lucrările începute, lăsînd să-i cadă, obosit, dalta atunci cînd nu o ridică asupra operei, de-abia schiţată, pentru a o distruge.

Un artist veneţian care, deşi rămas într-o izolare provincială la Bassano, a trăit o vreme în preajma lui Tintoretto, Jacopo da Ponte zis Bassano, se bucură pe lîngă contemporanii noştri de o favoare cam disproporţionată faţă de talentul său, favoare ce-o datorează, fără îndoială, cinstei de a fi inspirat tinereţea lui El Greco. Recenta expoziţie a operei de la Veneţia ne determină să-l considerăm drept un pictor cu imaginaţie destul de săracă, limitîndu-se la compoziţii tradiţionale pe care le-a manierizat şi le-a reînnoit datorită gustului său pentru viaţa populară şi animală. Este nou, totuşi, printr-o manieră fericită de a mînui penelul care se deosebeşte cu totul de neastîmpărul lui Tintoretto. Schiţa a fost pentru acesta din urmă un mijloc de a opera rapid, şi o modalitate de a elucida problemele de structură. Prin aceasta se aseamănă cu Luca Giordano; ar fi meritat şi el porecla de „Fa Presto“; dar nu găsim la el acea îngăduinţă a penelului faţă de el însuşi, care deschide picturii un drum nou, exploatat mai tîrziu, în secolul al XVII-lea. Opera lui Jacopo da Ponte, mai ales în ultima sa perioadă, este plină de bucuria de a picta; prin aceasta e mai înnoitor decît Tintoretto şi se înrudeşte cu Tiţian, cel din epoca bătrîneţii. Tiţian fusese totdeauna frămîntat de problemele tehnice; cercetările sale pentru a spori atracţia „frumosului meşteşug“ senzual moştenit de la Giorgione au fost, din neferi-

cire, nefavorabile în ceea ce privește conservarea operelor sale; fără îndoială că rezervele pe care le-au făcut unii asupra geniului său (Berenson, Isarlo, Jean-Paul Sartre) provin din faptul că multe din tablourile lui și-au pierdut într-adevăr prospețimea originală. E drept că un artist trebuie privit în totalitatea sa; chiar dacă este de ordin tehnic, un eșec nu e mai puțin supărător. La sfîrșitul vieții, totuși, sătul de cercetările sale zadarnice, precum și de formalismul clasic pe care-l păstrase timp de aproape o jumătate de secol, a lăsat pensula să alunece în voia ei pe pînză; mai puțin grijuliu de a menține dependența dintre formă și real ascultă atunci vocile interioare și, în cîteva pînze, precum *Coborîrea de pe Cruce* de la Prado (1559), sau *Încoronarea cu spini* de la München (1560), se îndreaptă spre acea artă sublimă care va fi arta lui Rembrandt, un fel de noroi colorat, în care formele nu mai sînt decît evocări provocate de viața interioară. Astfel sînt pictate *Marsias* de la Praga, *Tarquinius și Lucreția* de la Viena, *Fecioara și Pruncul* de la National Gallery, *Păstorul și Nimfa* de la Viena, renumita *Punerea în mormînt* neterminată și continuată de Palma Giovane și admirabilul *Sfînt Sebastian* de la Ermitaj.

Tițian și-a îndreptat oare și el privirile spre Bassano ori spre Tintoretto? A cunoscut ceea ce făcea acesta din urmă, așa cum o dovedesc, începînd din 1550, pînze ca *Diana și Callisto* de la Londra, unde viața colcăie precum în cele *Nouă Muze* ale lui Tintoretto (Hampton Court), care astfel par mult mai numeroase. În felul acesta cei doi dușmani, mergînd pe drumuri opuse, au sfîrșit prin a se întîlni.

Pentru care motiv El Greco introduce, în partea de jos a tabloului *Negustorii din Templu* aflat la Minneapolis pictat în timpul șederii sale la Roma, portretele lui Tițian, Michelangelo, Rafael și pe cel al unui alt personaj neidentificat? Fără îndoială pentru a răspunde dorinței vreunui comanditar; nimic nu ne autorizează

să vedem în aceasta un omagiu personal al artistului față de maeștrii săi. Dacă-i datorează ceva lui Tițian, de la Rafael n-a primit nimic; cît despre Michelangelo, se știe că a fost foarte ireverențios față de acesta. În perioada sa italiană El Greco se situează în umbra lui Tintoretto și Bassano; și fără îndoială că ar fi mai rămas astfel, dacă n-ar fi trebuit să meargă în Spania, dintr-un motiv necunoscut nouă. Cazul lui El Greco ne ajută să cunoaștem unul din resorturile creației artistice: ea ia naștere din întîlnirea dintre om și mediul în care trăiește, fie că îl adoptă, fie că îl refuză. El Greco s-a dezvăluit datorită Spaniei, unde a conceput o pictură ce era de altfel complet opusă evoluției școlii autohtone.

Smuls din temeliile sale venețiene, cretanul dezrădăcinat se concentrează în el însuși; intensa speculație mistică pe care o cunoaște Spania acelei vremi îl orientează spre o exaltare religioasă, pe care nimic n-ar fi putut-o prevesti în vremea cînd pictorul se afla în Italia. Instalat la Toledo unde pictase de curînd, pentru catedrala orașului, tabloul *Espolio* ce a suscitat înflăcărate polemici, El Greco a oferit lui Filip al II-lea o pînză făcută special pentru dînsul: *Adorația numelui lui Isus*. Regele, care cunoștea vanitatea școlii spaniole de pictură din vremea sa, a vrut — pare-se — să pună la încercare pe acest artist necunoscut. Îi dădu să picteze un mare tablou, *Martiriul Sfîntului Mauriciu*, destinat unei capele a Escorialului. El Greco a lucrat acolo doi ani și, în 1582, i-a prezentat tabloul regelui. Acesta, rămas probabil perplex în fața operei lui El Greco, nu l-a dat mînăstirii decît în 1584; starețul nu s-a putut hotărî să-l pună în capela pentru care fusese destinat și regele, voind să-l înlocuiască, a făcut apel la un alt pictor italian obscur, Romulo Cincinnati. Totuși, neînțelegerea avea la bază un motiv de ordin iconografic și nu unul estetic; superioritatea pictorului s-a văzut din faptul că a primit de la rege 800 de ducați pentru un tablou

socotit nepotrivit, în timp ce Cincinnati n-a primit decît 550; *Sfîntul Mauriciu* al lui El Greco n-a fost de altfel refuzat ci oarecum lipsit de destinația sa religioasă; fu așezat în sălile capitulare unde era păstrat muzeul Escurialului. Ciudățeniile *Sfîntului Mauriciu* au de altfel un caracter de gratuitate care revelă un artist ce se caută pe sine. Se va regăsi, cîțiva ani mai tîrziu, în *Înmormîntarea contelui de Orgaz.* Se poate spune că soarta i-a fost prielnică lui El Greco atunci cînd l-a alungat de la curte și din mediul madrilen. În atmosfera toridă din Toledo, acest om, care avea pe atunci patruzeci și cinci de ani, va fi pe deplin stăpîn pe geniul său. Vocea strămoșilor se face auzită în străfundul sufletului cretanului izolat pe un pămînt străin (a vorbit întotdeauna prost spaniola); antica tradiție bizantină urcă pînă în pragul conștiinței artistului. Mutația pe care o va impune artei Renașterii este comparabilă cu aceea pe care arta bizantină a secolelor V și VI o impusese artei antice: corpul uman, celebrat de Renaștere, glorificat de Michelangelo, un artist pe care El Greco nu-l plăcea de fel, va fi supus chinurilor, ca și cum pictorul l-ar fi aruncat în Infern pentru a expia orgoliul său nemăsurat. Această alungire a proporțiilor care dematerializează trupurile este caracteristică tuturor civilizațiilor ce recunosc întîietatea spiritului asupra simțurilor: Orientul creștin, arta budistă chineză, goticul și într-o oarecare măsură manierismul care pune din nou la îndoială pozitivismul Renașterii. El Greco exagerează această tendință, făcînd din personajele sale flăcări lungi care se zvîrcolesc în acel spațiu sfîșiat pe care l-a învățat de la Tintoretto. În vremea cînd era la modă să explici geniul prin tarele fizice, s-a încercat a se legitima această alungire prin anomalii de vedere ale artistului; acesta ar fi fost atins de astigmatism. Laboratorul a arătat neseriozitatea unor atare divagații. Cîteva fotografii cu raze X, publicate de René Gilbert, au scos la iveală,
 sub unele figuri pictate de El Greco, altele cu

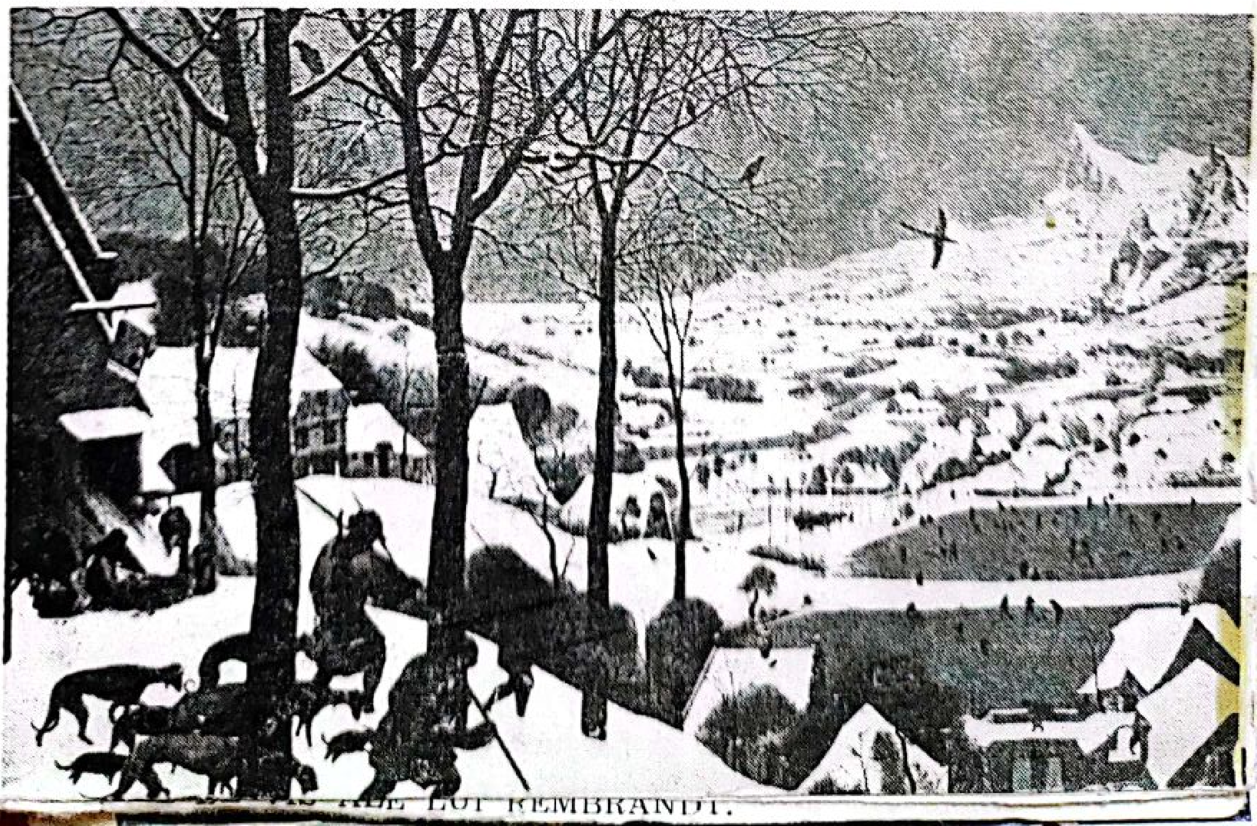
mult mai realiste. Fără îndoială că dona Ieronima, soţia sa, i-a pozat pentru *Sfînta Familie* de la spitalul Tavera, în care, ca în spatele unei măşti, sub chipul Fecioarei se ascunde chipul modelului. Instinctul lui El Greco era deci slujit de o voinţă. Acest om întunecat a fost un clarvăzător. Deşi abundenţa de tablouri religioase răspîndite de artist şi de atelierul său dovedeşte că a avut unele succese, această pictură nu este spaniolă în spirit şi mai mult se depărtează decît se apropie de elanurile mistice ale contemporanilor lui, sfînta Tereza şi sfîntul Juan de la Cruz, de care unii au vrut să-l apropie. Viziunea acestor prea-fericiţi se deschide asupra unei lumi de lumină în care se văd trăind într-o fericită familiaritate cu lumea de dincolo, care va favoriza dezvoltarea realismului religios din secolul următor. Sufletele lui El Greco nu trăiesc în paradis; ele aspiră la paradis; nu sînt aleşi ai cerului ci suflete din purgatoriu, mistuite de o dorinţă fierbinte de a se apropia de Dumnezeu şi suferind de tot ceea ce le mai desparte încă de El.

În mai multe rînduri, El Greco s-a găsit în contradicţie cu autorităţile eclesiastice care i-au comandat tablouri; nu înseamnă însă că talentul său nu era apreciat. Situaţia lui era asemănătoare cu aceea pe care a cunoscut-o Caravaggio; îndrăznelile pe care preoţii le reprobau erau preţuite de amatori luminaţi şi de artişti. De altfel, era o fire mîndră şi era conştient de demnitatea lui de artist. Procesul pe care l-a avut cu confreria spitalului din Illescas în legătură cu retablul pe care-l pictase şi care fusese apoi sculptat pentru această confrerie ce-i contesta acum preţul îl arată de neîmblînzit. Confreria se înverşună împotriva lui dar cîţi ani a durat acest proces, mergîndu-se din apel în apel, experţii convocaţi rînd pe rînd i-au dat dreptate. Văzîndu-se învinşi — consiliul arhiepiscopiei din Toledo luase obiectele preţioase din biserica lor, inclusiv mantiile şi bijuteriile Fecioarei—, confraţii din ordinul Carităţii s-au hotărît să se

înțeleagă cu artistul. Răsunetul acestui proces în Spania a fost considerabil. La începutul secolului al XVIII-lea încă Palomino, biograf al pictorilor spanioli, care nu-l aprecia deloc pe El Greco, spune că „pictorii îi sînt îndatorați deoarece a susținut în chip foarte onorabil drepturile lor, și e primul care s-a achitat de această misiune". Concluzia acestui proces, făcută publică în mai 1607, e într-adevăr o dată în istoria condiției sociale a artiștilor.

ALBRECHT ALTDORFER : *Bătălia lui Alexandru.* Detaliu. Alte Pinakothek, München

PIETER BRUEGEL : *Iarna.* Kunsthistorisches Museum, Viena

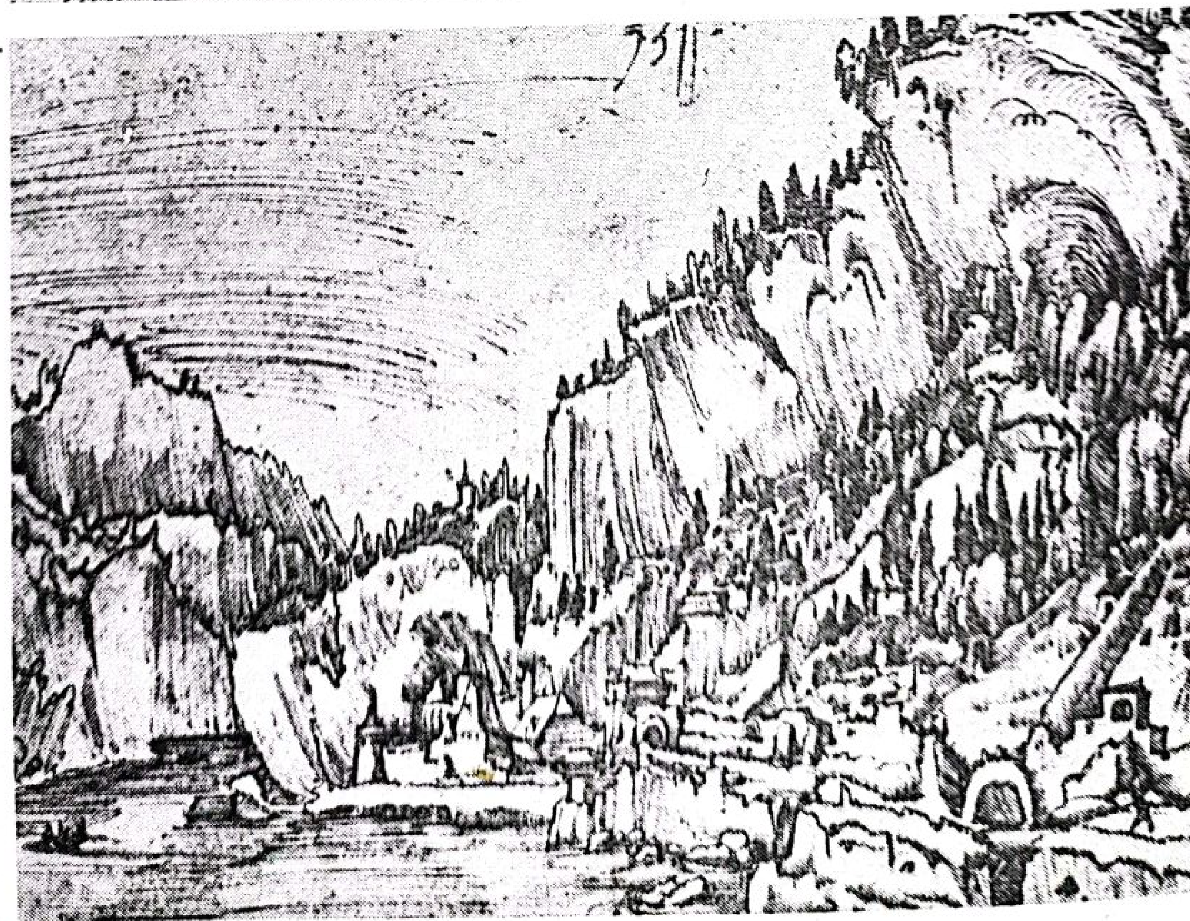


ELIBERAȚI DE OBIECTIVISMUL SEVER AL LUI DÜRER, PICTORII-DESENATORI DIN ȘCOALA DUNĂRII CREEAZĂ PEISAJE VIZIONARE, EXPRESIE A UNEI SENSIBILITĂȚI PANTEISTE.



WOLF HUBER: *Vedere din Feldkirch*. Desen în peniță. Alte Pinakothek, München

ALBRECHT ALTDORFER: *Peisaj fluvial*. Desen în peniță. Muzeul din Budapesta



PICTORUL LÂNCIER NU SE DĂ ÎNAPOI ÎN FAȚA UNOR GESTURI DE UN EROTISM VIOLENT PE CARE EVOCAREA MORȚII LE FACE VREDNICE DE RÎS.

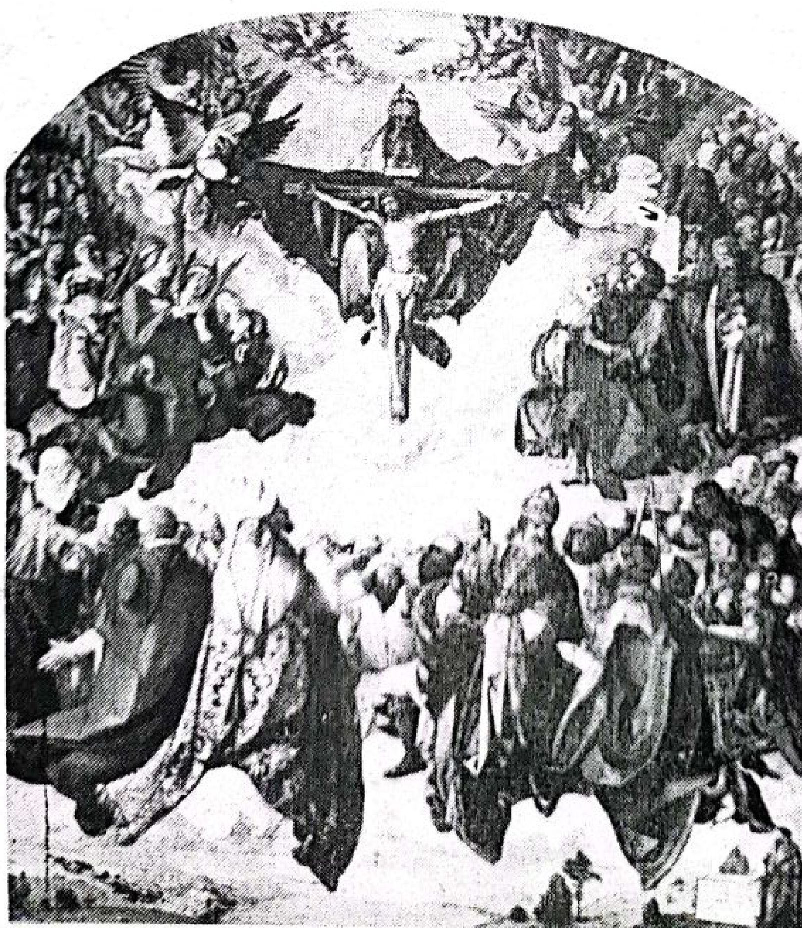


NICOLAUS MANUEL DEUTSCH : *Moartea deghizată în soldat să-*

MĂRGININDU-SE LA VIRTUȚILE LINIEI, DÜRER CREEAZĂ UN UNIVERS MĂREȚ, CARE PARE DOMINAT DE ABSURD.



ALBRECHT DÜRER: *Nemesis.* Gravură pe aramă. Biblioteca Națională, Paris



ALBRECHT DÜRER: *Închinarea în fața Sfintei Treimi.* Kunsthistorisches Museum, Viena

PRIN PERSONAJELE SUSPENDATE CE SE ADUNĂ ÎN SEMICERC ÎN PARTEA DIN FAȚĂ A TABLOULUI, ACEASTĂ COMPOZIȚIE ESTE O ÎNDRĂZNEAȚĂ VIZIUNE SPAȚIALĂ.

FIGURĂ FANTOMATICĂ, ACEST *SFÎNT IOAN BOTEZĂTORUL* ESTE FĂRĂ ÎNDOIALĂ CHIAR PORTRETUL PICTORULUI.



DOSSO DOSSI : *Sfîntul Ioan Botezătorul*. Galeria Pitti, Florența

ALBRECHT DÜRER: *Peisaj de Munte* : Arco. Detaliu. Cabinetul de desene, Muzeul Luvru



EXECUTAT ÎNAINTE CA ARTISTUL SĂ FI ÎMPLINIT DOUĂZECI DE ANI, ACEST DESEN DĂ LA IVEALĂ O NEOBIȘNUITĂ FACULTATE DE ANALIZĂ. DÜRER VA FACE DIN LINIE UN PROCEDEU DE OBSERVAȚIE ȘI DE INTROSPECȚIE TOT ATÎT DE EXPRESIV CA ȘI CULOAREA.



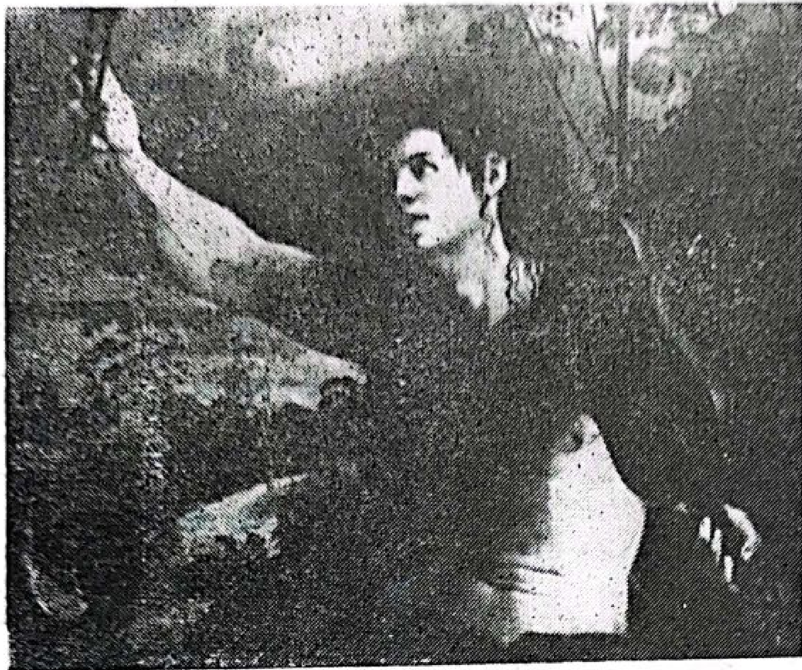
ALBRECHT DÜRER: *Autoportret.* Biblioteca Universității, Erlangen



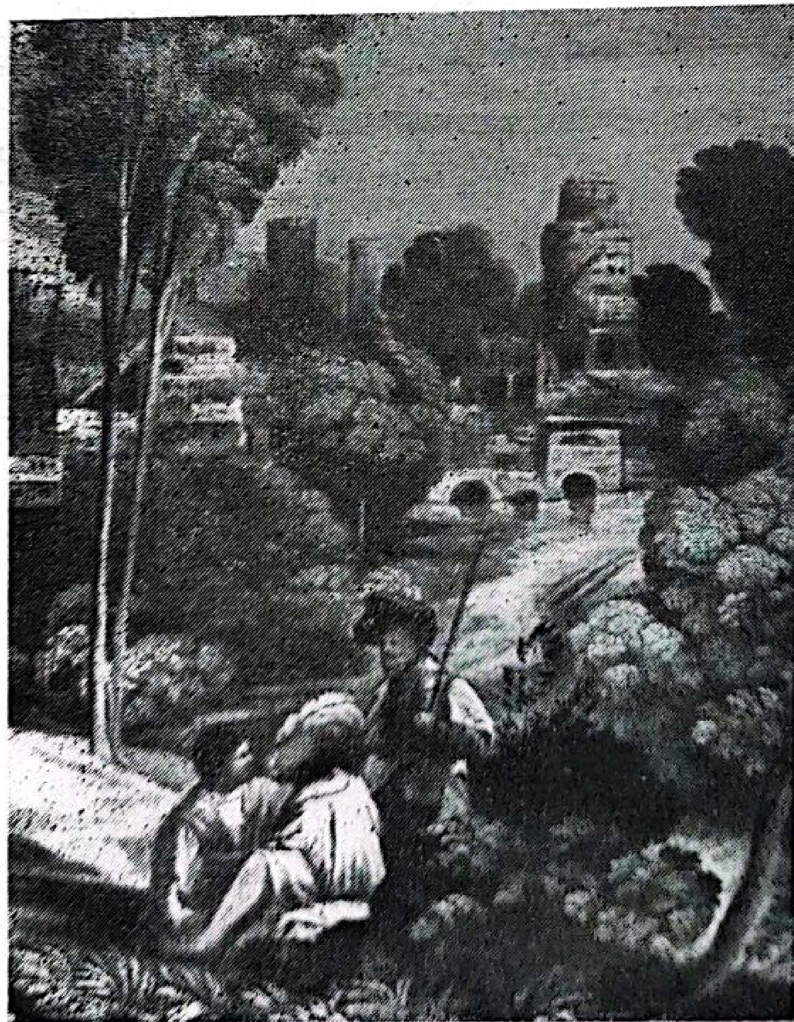
URS GRAF : *Scenă de tortură*. Kunstmuseum, Basel

CU LINIILE LUI USTURĂTOARE CA LOVITURILE DE BICI, URS GRAF IZBEȘTE BIATA VICTIMĂ CARE POATE SĂ FIE ÎNSUȘI CRISTOS.

DOSSO DOSSI PICTEAZĂ PERSONAJE HALUCINATE, CA ACEST APOLO, ATÎT DE DEOSEBIT DE UN ALT APOLO CU CHIPUL SENIN, ACELA DIN *PARNASUL* LUI RAFAEL.



DOSSO DOSSI: *Apolo și Dafne*. Detaliu. Galeria Borghese, Roma



DOSSO DOSSI: *Vrăjitoarea Circe*. Detaliu din peisaj. Muzeul Uffizi, Florența

PRINSE ÎN TUȘE COLORATE CE PARCĂ STROPESC PÎNZA, VEDERILE DIN NATURĂ ALE LUI DOSSO DOSSI SÎNT MAI CURÎND MIRAJE DECÎT PEISAJE ; ELE ANUNȚĂ PEISAJELE DE VIS ALE LUI REMBRANDT.

DESPRINZÎNDU-SE DE CLASICISM, PORDENONE ÎNDRĂZNEȘTE PENTRU PRIMA OARĂ SĂ „SPARGĂ" SUPRAFAȚA TABLOULUI, PUNÎND PERSONAJELE SĂ SE MIȘTE DIN ULTIMUL PLAN SPRE PRIMUL PLAN, ÎNAINTÎND CĂTRE PRIVITOR.

PORDENONE : *Convertirea Sfîntului Pavel.* Domul din Spilimbergo



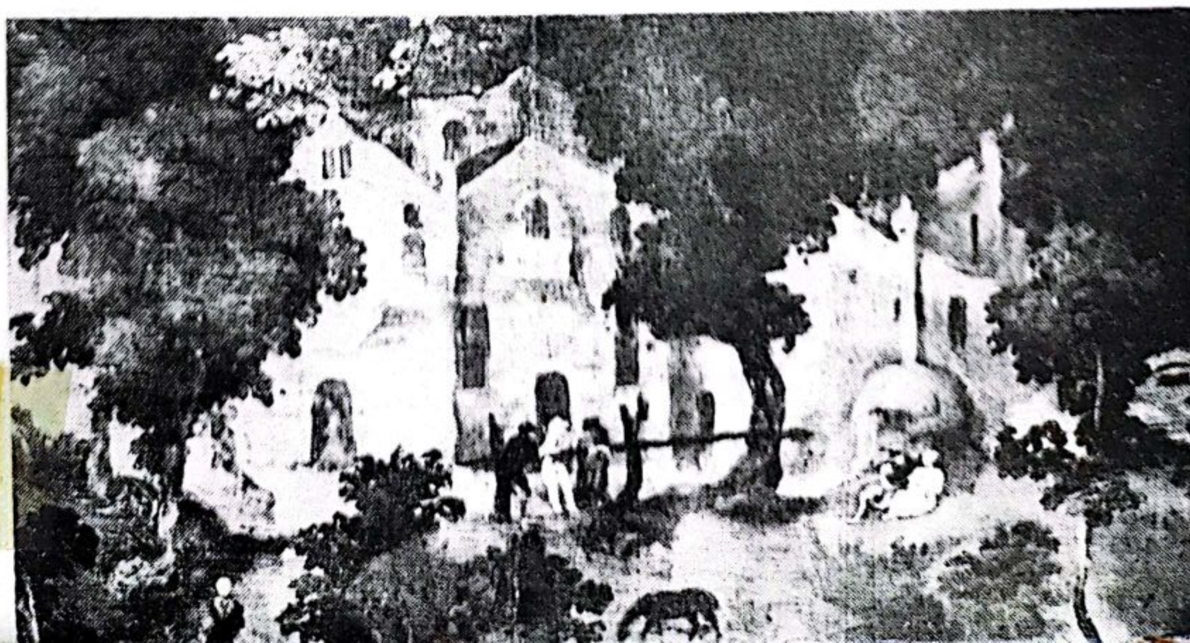


GIOVANNI GIROLAMO SAVOLDO: *Maria-Magdalena apropiindu-se de sfîntul mormînt.* National Gallery, Londra

ÎN ACEST TABLOU SAVOLDO A PICTAT O VENEȚIANCĂ DEGHIZATĂ ÎN MARIA-MAGDALENA ; PICTORUL INVENTEAZĂ UN COLORIT ÎNDRĂZNEȚ PE CARE-L VOR RELUA VERONESE ȘI TIEPOLO.

ROMANINO PRINDE CU VÎRFUL PENSULEI ACEST FRAGMENT DE NATURĂ ; N-A ÎNCERCAT SĂ DESCRIE, CI SĂ COMUNICE O IMPRESIE.

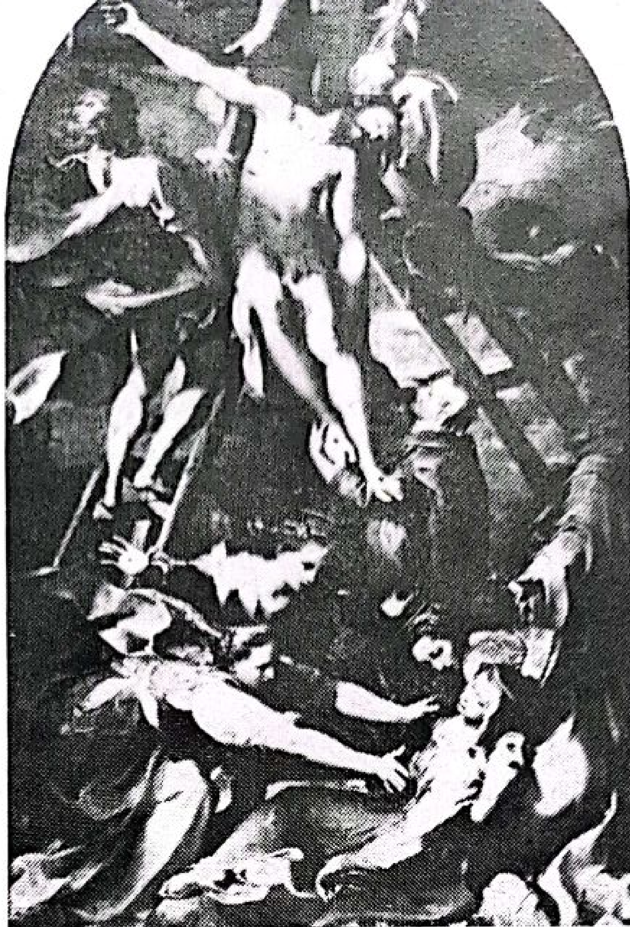
GIROLAMO ROMANINO : *Vizitația.* Detaliu : peisajul. Domul din Brescia



CONTRAR PRINCIPIILOR EXECUȚIEI CLASICE, TINTORETTO INAUGUREAZĂ O FACTURĂ PRESCURTATĂ, RAPIDĂ, ALUZIVĂ, CARE MAI CURÎND SUGEREAZĂ FORMELE DECÎT LE DESCRIE.



TINTORETTO : *Adorația Magilor.* Detaliu. Scuola di San Rocco, Veneție



FEDERICO BAROCCI: *Coborirea de pe cruce.* Catedrala din Peruggia

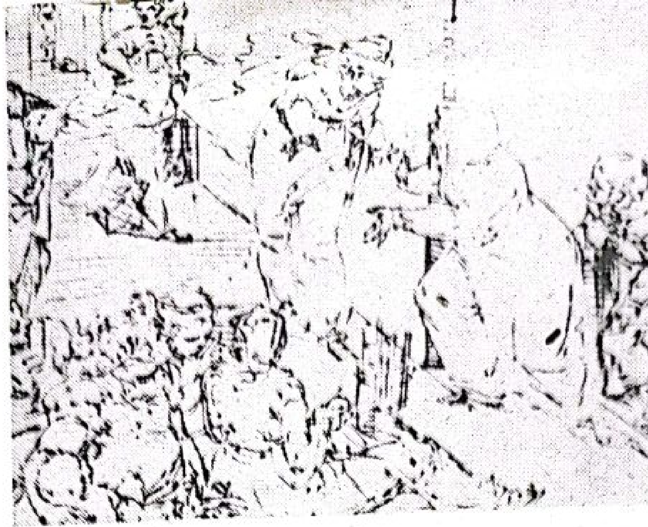
FEDERICO BAROCCI: *Madonna del Popolo.* Muzeul Uffizi, Florența



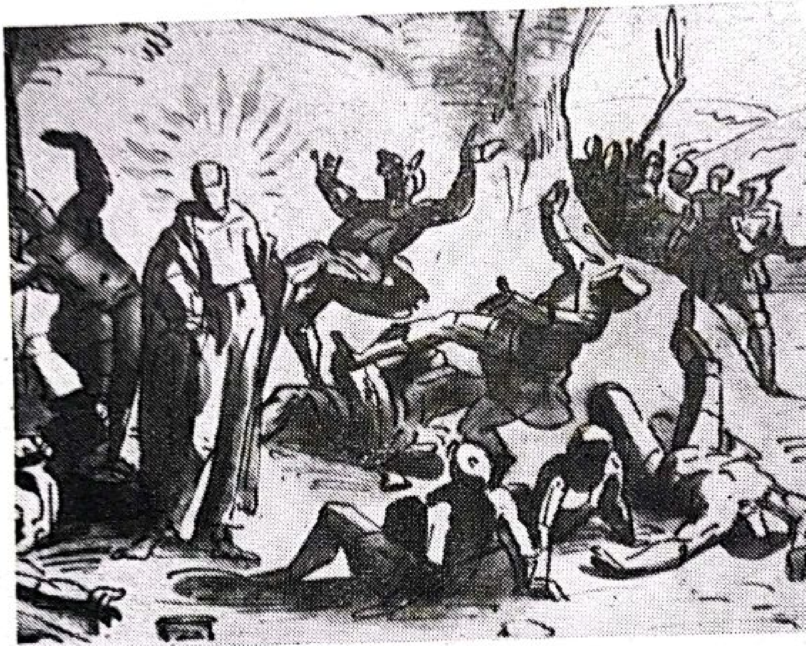
COMPARAȚIA DINTRE *COBORÎREA DE PE CRUCE* DIN 1567 ȘI *MADONNA DEL POPOLO* DIN 1579 ARATĂ CĂ BAROCCI A FOST PRIMUL CARE A ȘTIUT SĂ PUNĂ CAPĂT DEZORDINII MANIERISTE ȘI SĂ CREEZE O NOUĂ ORDINE, ACEEA A COMPOZIȚIEI BAROCE.



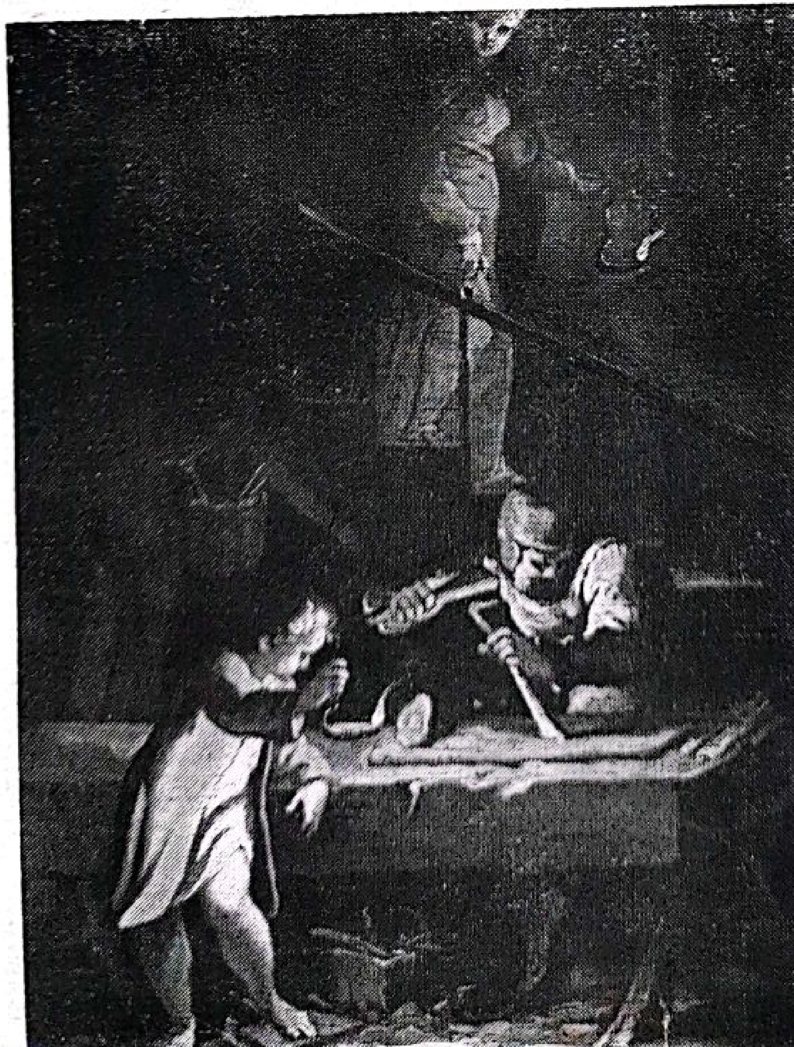
ANTONIO CAMPI : *Impărăteasa Faustina vizitînd-o pe Sfînta Ecaterina la închisoare.* Sant'Angelo, Milano



LUCA CAMBIASO: *Vizitația.* Detaliu. Colecția Bertina Suida Manning, New York



LUCA CAMBIASO: *Invierea lui Cristos.* Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt pe Main



LUCA CAMBIASO: *Atelierul sfîntului Iosif.* Colecția Pembroke, Wilton House

ÎN DESEN NIMIC NU FRÎNEAZĂ IMAGINAȚIA CREATOARE A LUI LUCA CAMBIASO, CARE, ÎN PICTURĂ, SE DOVEDEȘTE ADESEA TRIBUTAR CONVENȚIILOR DIN VREMEA SA. CA SĂ DEFINEASCĂ MAI BINE FORMELE, I SE ÎNTÎMPLĂ SĂ FOLOSEASCĂ UN PROCEDEU CUBIST.

MARIA MAGDALENA CEA UȘURATICĂ ȘI MONDENĂ DIN PRIMA EPOCĂ A LUI CARAVAGGIO A DEVENIT, ÎN EPOCA DE MATURITATE A ARTISTULUI, O FIINȚĂ PIERDUTĂ ÎN SPASMUL SUPREM, ACELA AL AGONIEI.



CARAVAGGIO: *Maria Magdalena.* Detaliu. Galeria Doria. Roma

FINSONIUS, după CARAVAGGIO: *Maria Magdalena murind.* Detaliu. Musée des Beaux-Arts. Marsilia



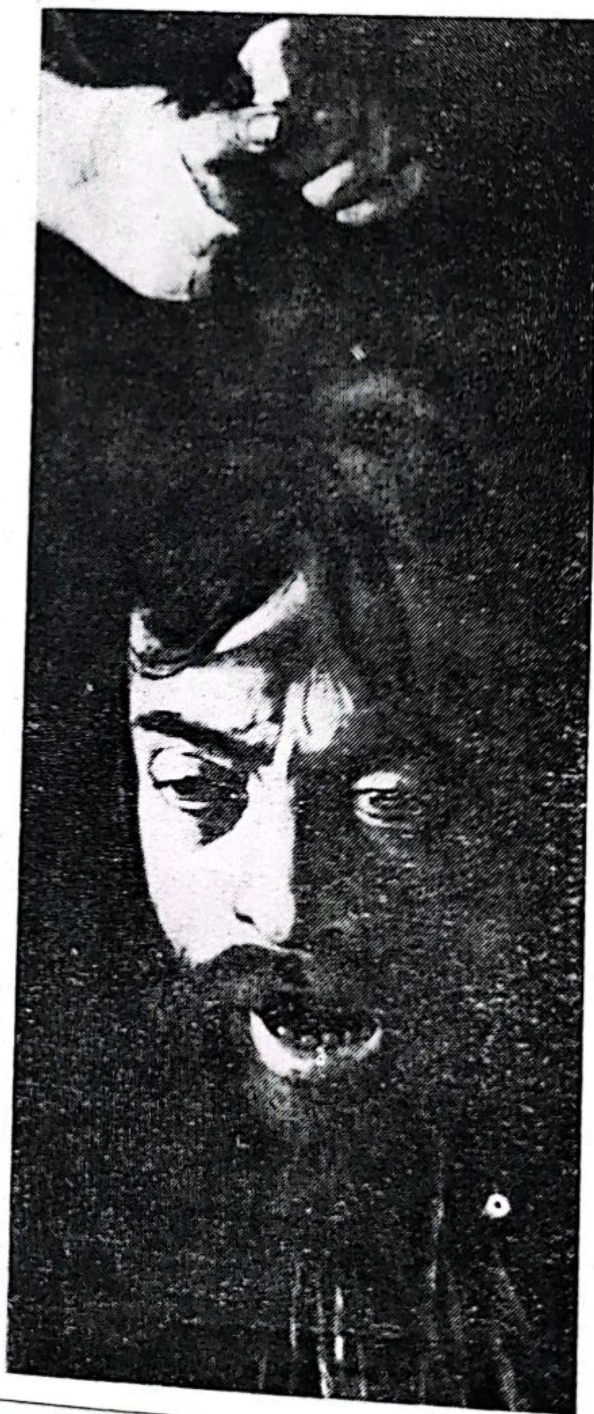




CARAVAGGIO PROIECTEAZĂ PROPRIA-I DEZLĂNȚUIRE ÎN CAPUL DE MEDUZĂ ȘI, PRINTR-UN REFLEX DE AUTOPEDEPSIRE, DĂ PROPRIILE LUI TRĂSĂTURI CAPULUI TĂIAT AL LUI GOLIATH. ÎN ACEST FEL TABLOUL DEVINE PROIECTAREA DRAMEI TRĂITE DE ARTIST.



CARAVAGGIO: *Cap de meduză.* Detaliu. Muzeul Uffizi, Florența



CARAVAGGIO: *David cu capul uriașului Goliath.* Detaliu: capul lui Goliath. Galeria Borghese, Roma

APARIȚIA SADISMULUI ÎN PICTURĂ ESTE O URMARE A APĂSĂRII SUFLETEȘTI.



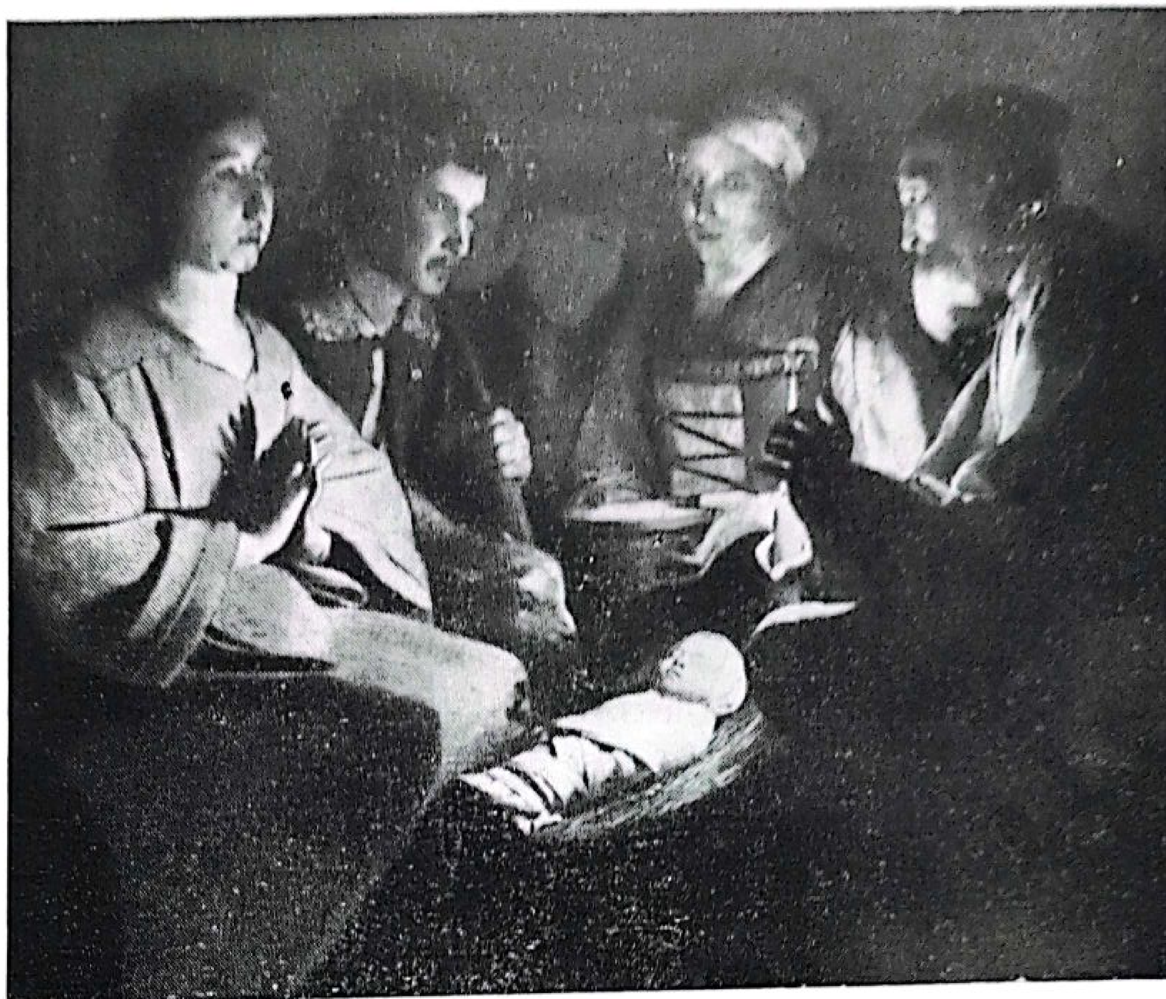
ARTEMISIA GENTILESCHI : *Judith și Holofern*. Muzeul Uffizi, Florența



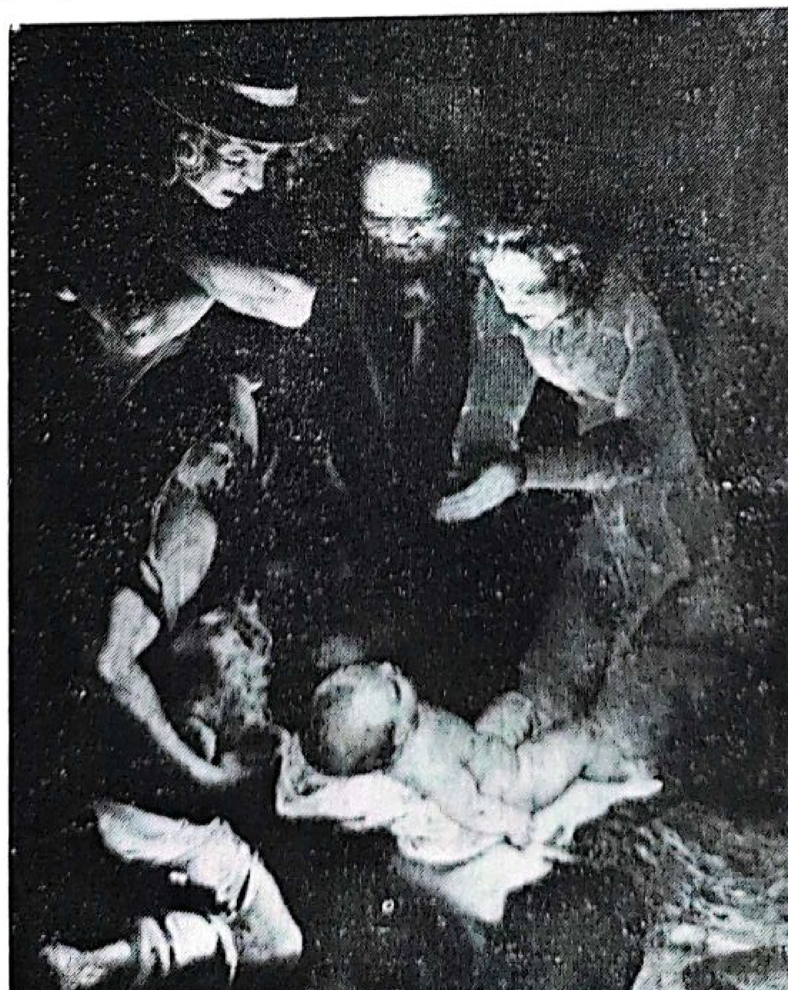
BATTISTELLO : *Fuga în Egipt*. Detaliu. Muzeul Național Capodimonte, Neapole

ÎN CELE CÎTEVA TABLOURI PICTATE ÎN MANIERA LUI CARAVAGGIO, BATTISTELLO PRELUNGEȘTE, CU UN ACCENT DE DUIOȘIE, REZONANȚA PROFUND UMANĂ A MAESTRULUI.

EFECTUL DRAMATIC AL NOCTURNULUI ÎN *NAŞTEREA LUI CRISTOS* A FOST EXPERIMENTAT CU MULT ÎNAINTE DE GEORGES DE LA TOUR, ÎNSĂ LA PICTORUL DIN LUNÉVILLE, ÎNTUNERICUL ESTE O MANIFESTARE A VIEȚII INTERIOARE.



GEORGES DE LA TOUR: *Inchinarea păstorilor.* Muzeul Luvru, Paris

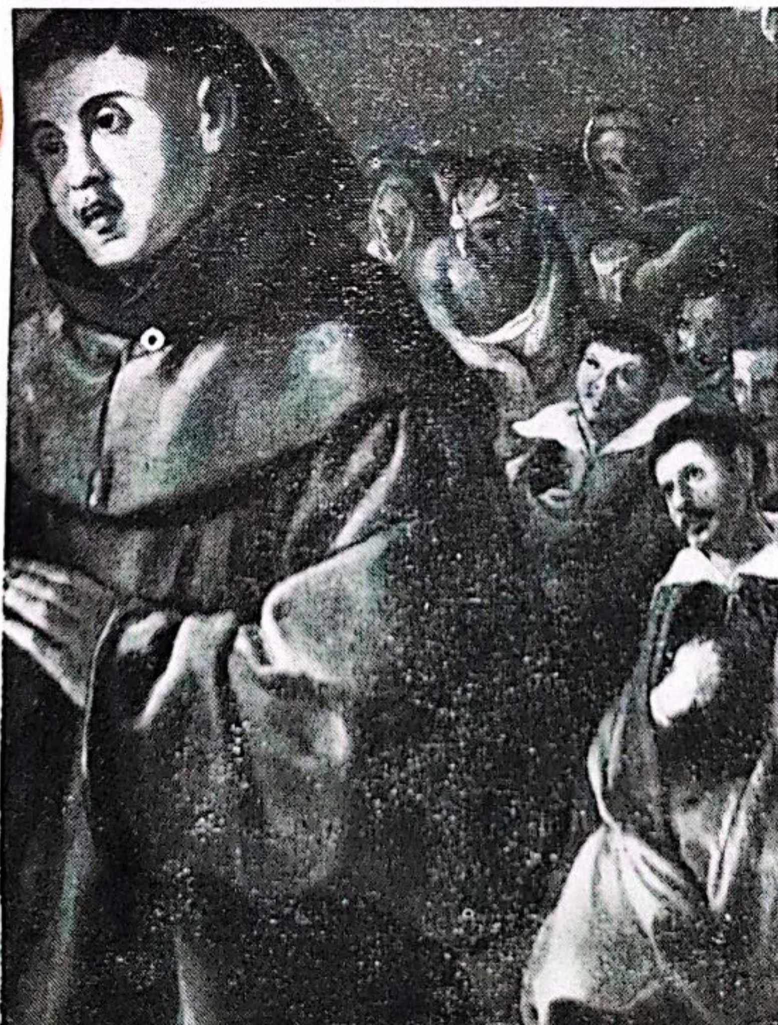


LUCA CAMBIASO, *Naşterea lui Cristos.* Pinacoteca Brera, Milano

ÎN FAȚA FACTURII ÎNDRĂZNEȚE A ACESTOR PERSONAJE ALE LUI HERRERA, CARE LE EVOCĂ PE CELE ALE LUI GOYA, SE ÎNȚELEGE REACȚIA CĂLUGĂRILOR DE LA SFÎNTUL BONAVENTURA DIN SEVILLA CARE-L PREFERĂ PE ZURBARAN.



JUAN CARRENO DE MIRANDA : *Întemeierea ordinului Trinitarilor*. Detaliu. Muzeul Luvru, Paris



FRANCISCO HERRERA CEL BĂTRÎN: *Împărtășania sfîntului Bonaventura*. Muzeul Luvru, Paris

XI. POVARA SUFLETULUI

Caravaggio este un pictor pe placul epocii noastre. Ce hrană magnifică este viaţa acestui furios pentru cei ce vor să reducă pe artist la simpla condiţie de om! În sfîrşit iată un „adevărat artist" vor exclama toţi acei pentru care a crea înseamnă a rupe. În realitate, biografia lui Caravaggio ne ajută prea puţin pentru a pătrunde arta sa, numai dacă nu recurgem la vreo motivare de ordin psihanalitic. Caravaggio este omul care nu poate să mănînce anghinare într-un han fără a se lua la harţă cu acela care îl serveşte, este ingratul care refuză să-şi recunoască fratele, furiosul pe care raziile poliţiei îl adună de prin vreo speluncă, noaptea, cu ocazia unei încăierări; odată iscată, în urma unor certuri de la jocul de cărţi, bătaia se transformă în crimă. Caravaggio, rănit, îşi ucide adversarul. Reuşeşte să fugă, după ce s-a ascuns în munţii Sabinei; ajunge la Neapole, se îmbarcă pentru Malta, unde Ordinul caută artişti; acolo se ia la ceartă cu un slujitor al justiţiei, e închis, fuge şi iată-l, hăituit, mergînd din oraş în oraş prin Sicilia. Revine la Neapole, încearcă să reintre în graţiile marelui maestru, dăruindu-i un tablou; dar iată-l din nou într-o încăierare unde este rănit la obraz. Pleacă de la Neapole pentru a merge la Roma, ne spune Bellori, care a aflat că, datorită intervenţiei cardinalului de Gonzaga, Caravaggio a obţinut iertarea papei, lucru confirmat de cunoscutele *Avvisi*. Totuşi

drumul pe care-l ia e ciudat și ne face să credem că evită statele pontificale. Debarcă la Porto Ercole în Maremma care era atunci posesiune spaniolă. Avea de gînd să se ducă în Toscana? La Porto Ercole e luat drept altul; garda spaniolă îl închide; eliberat, deoarece eroarea a fost recunoscută, aleargă la corabia care-l adusese; dar aceasta plecase, luîndu-i cu ea bagajele și, fără îndoială, și niște tablouri. Disperat, rătăcește pe plajă sub soarele torid de iulie, *il sol leone*, spune Baglione; se îmbolnăvește de malarie, care bîntuia prin ținut, și moare la spital, ca un nenorocit, la treizeci și șapte de ani, fără ca să fi aflat, poate, că la Roma fusese grațiat.

Acesta este un aspect al biografiei sale, dar mai este și un altul. La vîrsta cînd alții debutează, Caravaggio este recunoscut de cercurile romane ca un mare pictor; avînd multe comenzi, el este și omul cel mai iubit de pictorii tineri; noutatea realismului său îi șochează pe oamenii Bisericii; i se refuză cîteva tablouri de altar, dar găsește totdeauna un mecena care să i le cumpere plătindu-l în aur. Cînd *Adormirea Fecioarei* este respinsă de biserica Santa Maria del Popolo, se împrăștie zvonul că e de vînzare o capodoperă; Rubens, pe vremea aceea prim pictor al ducelui de Mantova, îl sfătuise pe prinț să achiziționeze tabloul; corespondentul ducelui de Roma nu scrie oare că autorul lui este „printre cei mai renumiți pictori moderni din Roma și că acest tablou e considerat ca unul din cele mai bune opere ale sale“? Ducele mecena urmează îndată sfatul și cumpără tabloul; cei din Roma sînt dezolați că pierd o operă inimitabilă și reprezentantul ducelui îi scrie că, pentru a satisface dorința unanimă a pictorilor, a fost nevoit să întîrzie trimiterea tabloului ca să-l lase să fie văzut timp de o săptămînă. Întreaga Romă defilează în fața acestui tablou minunat și scandalos.

Cînd Caravaggio fuge din Roma după ce l-a ucis pe Ranuccio Tommasini, ducele Mario Colonna îl primește în castelul său. La Neapole, unde se refugiază, reputația i-a luat-o înainte.

Oriunde va merge, ca fugar, va găsi comenzi. La Malta, în sfîrşit, i s-a făcut o mare cinste; marele maestru Alof de Wignacourt, foarte mulţumit de portretul pe care i-l făcuse, îi dă un lanţ de aur şi două sclave ca să-l servească; apoi Ordinul îl face cavaler. Această favoare dovedeşte că furiosul Caravaggio nu era în fond o fiinţă nesociabilă şi că mînia sa se manifesta prin accese; mai atestă totodată că nu era un om fără religie. Ce consacrare pentru el! Iată-l cavaler ca şi rivalul său *il cavaliere* d'Arpino în atelierul căruia muncise la început şi pe care l-a înlocuit la San Luigi de' Francesi; sub protecţia Ordinului va putea să reintre în graţia Romei. Compromite însă îndată acest minunat succes căci se ia la ceartă cu un slujitor al justiţiei, nobil senior şi cu un grad superior lui. Iată-l redevenit un paria. Fără îndoială că din cauza unui fapt din copilăria sa, pe care nu-l vom cunoaşte niciodată, Michelangelo da Caravaggio a fost într-adevăr victima a ceea ce doctorul Laforgue a numit „complexul de eşec".

Cum se orînduieşte opera de-a lungul acestei vieţi zbuciumate? Caravaggio ne apare mai întîi ca un artist dotat, un amuzator, pictînd cu plăcere tineri ce stîrnesc nelinişte (*Bacchus* de la Uffizi, *Concertul* de la Metropolitan Museum, *Cîntăreţ din flaut*, de la Ermitaj) sau scene de tripou (*Ghicitoarea* de la Luvru, *Jucătorii de cărţi* din fosta colecţie Sciarra). San Luigi de' Francesi este iluminarea lui, „drumul spre Damasc" al lui Caravaggio. Comanda tablourilor cu viaţa sfîntului Matei este pentru dînsul prilejul unei adevărate conversiuni; descoperind, cu ajutorul razelor X, cele două compoziţii primitive pe care le acoperă *Martiriul sfîntului Matei*, Istituto del Restauro din Roma a dezvăluit ce cumplită luptă cu sine însuşi a dus artistul pentru a învinge manierismul şi a renunţa la frivolitatea ce caracteriza tinereţea sa, de la care şi-a luat rămas bun în *Chemarea Sfîntului Matei*, şi totodată să abordeze drama omenească în adevărul ei, cum numai Giotto o mai făcuse înaintea lui. De acum

înainte această rezonanță umană va deveni din ce în ce mai profundă pînă la ultimile sale opere. Un subiect pe care l-a pictat de două ori, la interval de cîțiva ani, arată ce transformare s-a înfăptuit în el. *Cina din Emaus* de la Londra cu frumoasa sa natură moartă, cu retorica excesivă a personajelor, este un tablou profan, chiar profanator, gesturile pelerinilor par mai degrabă provocate de una din acele discuții de tripou în care se amesteca artistul; în curînd se vor lua la bătaie. Cristul este un fel de frumos al satului, cu înfățișare senzuală și vulgară; în versiunea de la Brera, ulterioară, el și-a regăsit gravitatea trăsăturilor tradiționale; compoziția care, la Londra, era izbucnire și violență, aici e concentrată; cei ce-l înconjoară pe Crist sînt tăcuți, pătrunși de gravitatea misterului; o bătrînă cu fața trecută aduce umila mărturie a unei ființe care a trăit și suferit fără să murmure. Caravaggio va prefera acest tip de femeie, a cărei cea mai sfîșietoare figură este aceea care asistă la *Martiriul sfîntului Ioan Botezătorul* de la Valetta, soră cu *Pietà de la Avignon* și cu bătrînele lui Le Nain. Să comparăm și *Magdalena* din perioada mondenă, fetișcană scăldată în lacrimi fiindcă trebuie să renunțe la toate frumoasele sale găteli, cu aceea pe care a pictat-o în Sabina (cunoscută numai din copii) după ce a fugit din Roma în urma duelului în care își ucisese adversarul; răsturnată pe spate, aceasta nu e decît un strigăt care străbate în noapte. E oare același om acela care a pictat opere atît de diverse?

E bine să remarcăm că, în timpul perioadei mondene, Caravaggio n-a lăsat nici un ecou al isprăvilor sale de tinerețe; doar în momentul cînd drama pătrunde în artă, ea intră și în viața pictorului; rapoartele de poliție încep odată cu capodoperele; și în timp ce opera artistului se interiorizează, se pătrunde de tăcere, sufletul i se deschide spre violență.

Al doilea Michelangelo este un uriaș a cărui influență asupra destinului formelor va fi mai folositoare decît aceea a primului. De la Buona-

rroti decurge doar unul din curentele manierismului, și cel mai rău. Merisi a oprit manierismul, i-a demascat artificiile, a redat pictura surselor ei naturale, i-a restabilit caracterul uman. El este un nou Giotto, așa cum fusese, la începutul secolului al XV-lea, Masaccio, însă mai puțin profund. Italia în momentul cînd a alunecat puțin în formalism, are nevoie de un Giotto care să afirme din nou că temelia picturii în această țară e corpul omenesc. Pentru a regăsi forța trupului, Caravaggio, îndepărtînd fantoșele manierismului, își face un ideal din *uomo qualunque* pe care-l va căuta în Trastever; dar, în același timp, regăsește demnitatea umană la acești oameni sărmani pentru care totul e grav; a trăi ca și a muri. Adulți, femei, copii, bătrîni, cu toții își asumă condiția umană, dăruindu-se în întregime, corp și suflet, deoarece n-au primit aceea facultate de a gîndi care îngăduie să alegi, să fugi de responsabilități sau să-ți faci o glorie din ele. Bellori îi reproșa lui Caravaggio că n-a văzut lucrurile decît prin aceea ce este accidental; însă, dimpotrivă, el suprimă accesoriul, reducîndu-și compozițiile la cîteva personaje esențiale care trăiesc momentul patetic într-o tensiune fierbinte. Ei comunică puțin între dînșii; fiecare trebuie să-și asume povara condiției sale de om; numai că uneori puritatea unui strigăt sfîșie noaptea, strigăt proiectat într-un gest aspru, retorică vitală specifică sensibilității italiene! Cu același curaj, călăi și martiri își fac datoria, pentru că sînt oameni și par înghițiți de destinul lor. A trăi este pentru dînșii un act religios și acest artist, pe care niște clerici timorați l-au alungat din biserica lor, a produs cîteva din tablourile cele mai elevate ale secolului, din punct de vedere al spiritualității.

Madonele lui Caravaggio sînt însuflețite de această forță interioară care le face neclintite în fața loviturilor soartei, ca Fecioara din *Bunăvestirea*, pictată de Giotto. Trăsăturile pe care le dă Fecioarei, le împrumută de la tinerele țărănci din Latium, Iunone cu frumusețe severă, cu grație

pudică, fete care, după el, vor deveni modelele favorite ale pictorilor din Roma pînă în secolul al XIX-lea. Căci acest om care ar vrea să treacă drept o brută e sensibil la farmecul feminin. El a asigurat promovarea femeii în pictură; pentru a fi demn de penelul artistului nu mai e nevoie să fii zeiță sau ducească; Caravaggio a împlinit dorința lui Savonarola care voia să-i vadă pe pictori luînd ca model pentru Fecioara Maria o femeie din popor. Este atras de profilul pur al figurii unei țărănci, care în naivitatea ei sănătoasă pare că a ieșit din mîinile Creatorului.

Destinînd pictura omului și numai omului, Caravaggio suprimă lumea îngropînd-o în noapte; nu e primul care a simțit ce bogate resurse găsește pictorul în umbră; însă, la el umbra nu e un efect ci un principiu. El pune capăt iluminării de atelier care durase mai bine de un secol și care, pentru a defini mai precis formele în entitatea lor, tot învîrtindu-se în jurul acestora, sfîrșise prin a le despuia de substanță. Raza de lumină care intră pieziș în compozițiile sale străpunge întunericul ca un scalpel și, creînd mari contraste de umbră și lumină, subliniază prezența trupurilor al căror volum îl modelează energic; se ferește să atenueze forța sculpturală prin efecte de penel; arta sa destinată definirii formelor este cu totul tradițională și culoarea e în serviciul volumului. Spaniolii au înțeles cel mai bine — și aceasta încă din secolul al XVII-lea — că esența artei lui Caravaggio se află în *relievo*; Pacheco, ginerele lui Velázquez, lasă să se înțeleagă aceasta, iar în secolul al XVIII-lea Palomino o spune limpede. Totuși, în ultimile sale opere umbra îmbracă un sens mai tragic (*Învierea lui Lazăr*, *Martiriul Sfintei Lucia*); fină precum cenușa, umbra se face linţoliu, răspîndind asupra figurilor un văl crepuscular. Umbra nopții se întinde peste tot; noaptea e o genune în care se prăbușește lumea (*Martiriul Sfîntului Ioan Botezătorul* la San Giovanni din La Valetta). Pentru a da trupului omenesc maximum de prezență, Caravaggio face compoziția mai simplă înălțînd grupuri statuare

în primul plan al pînzei; el îl invită pe spectator să participe la scenă; propulsînd gesturile personajelor din spate în faţă, rupe astfel vechile convenţii perspectiviste, creează procedeul grosplanului pe care-l vor folosi, după dînsul, toţi *tenebroşii* şi figurează, în acest fel, inovaţiile cinematografului. Acest surplus de prezenţă fizică se atenuează şi în ultimile opere în care trupurile par a deveni umbre ce se mişcă în umbră.

Caravaggio a fost oare, în chip deliberat, un revoluţionar? A vrut să se singularizeze printr-o atitudine extravagantă? Intenţiona să rupă orice legătură cu trecutul? E părerea tradiţională, care s-a născut din secolul al XVII-lea, părerea lui Poussin pentru care Caravaggio a venit să distrugă pictura, apoi aceea a spaniolului Carducho, rival al lui Velázquez, care-l numea Antecrist. Credincios esteticii clasice, într-un secol care o respingea, Berenson a dat strălucire acestei teze; înainte de a muri, a întemeiat secta pasionată a caravaggiştilor. Trebuie însă să renunţăm la această ipoteză a unei voinţe de ruptură cu orice preţ de cînd Hugo Wagner a arătat numeroasele împrumuturi făcute de artist de la Michelangelo, Rafael, Correggio, Savoldo, Tiţian, arta statuară antică; nu am găsit atît de multe nici la pictorii Carracci. Ar fi mai drept să vedem în Caravaggio un moştenitor al Renaşterii, căreia îi restabileşte valorile autentice.

Misterul lui Caravaggio i-a preocupat mult pe critici în ultimii ani. Cea mai profundă analiză îi aparţine lui Argan pentru care pictorul, precursor al existenţialismului, a avut conştiinţa tragică a totalei sale înstrăinări de real a imposibilităţii unei legături între aceste două realităţi care sînt fiinţa proprie şi celălalt; această realitate brută pe care o inaugurează în afară de spaţiu-timp este ireală; artistul caută „punctul de ruptură între o lume de aici şi una de dincolo, deopotrivă de problematice, clipa în care furia fiinţei cade în imobilitatea absolută a ne-fiinţei". În poetica lui Caravaggio, moartea este sfîrşitul natural al condiţiei umane, o moarte care nu

înseamnă trecerea de la o viață la alta, ci expirarea unui termen. Artistul este deci un necredincios. Mauro Calvesi merge mai departe; el vede în Caravaggio un adept al teoriilor panteiste ale lui Giordano Bruno care în 1600 a fost ars ca eretic în Campo dei Fiori. Pentru Friedländer, dimpotrivă, Caravaggio a fost profund influențat de mistica sfîntului Filippo Neri care iubea cu pasiune pe săraci, mergea să predice în periferii și era foarte popular printre cei umili. În acest punct de ruptură al exegezei e mai bine să revenim la fapte, adică la cele patruzeci de tablouri păstrate și la ceea ce știm despre viața lui. Cele două serii de informații nu coincid. Trebuie deci să ne gîndim că în acest om cu temperament robust exista o ruptură, o boală sufletească, ceea ce noi numim nevroză, ce cunoștea momente de paroxism lăsîndu-l pe nenorocit pradă demonilor psihozei. Unele tablouri ale lui au valoare de simbol. Agresivitatea sa, Caravaggio a exprimat-o pictînd o figură de Meduză (subiect neobișnuit) a cărei crispare tragică a împrumutat-o de la tînărul posedat din *Schimbarea la față* a lui Rafael. Autopedepsirea se afirmă în acel tablou în care a dat propria sa înfățișare oribilului cap tăiat al lui Goliat, pe care-l ține în mînă David. De această furie nu scăpa decît prin vraja creației artistice; demiurg, se simțea purtat deasupra lui însuși, „sublimat" cum ar spune psihiatrii. A avut meritul de a fi ignorat atît acea etică a fericirii care înăbușă Renașterea, cît și neliniștea aristocratică cultivată de manierism ca o atitudine elegantă, un rafinament al vieții de curte. Pentru dînsul, viața este o dramă care se bazează pe dezacordul esențial între om și lume. E în acest *patos* tragic un principiu fecund, un ferment de vitejie ce-l obligă pe acela care e conștient că le posedă la o perpetuă înfruntare cu ceea ce este și nu poate fi decît potrivnic. Caravaggio a regăsit măreția tragediei antice, ca și Giotto. Dar Giotto este Sofocle iar Caravaggio — Eschil.

Descoperirile lui Caravaggio vor avea în cursul secolului al XVII-lea o influență incalculabilă;

ele nu produc nici un conformism ci, dimpotrivă, provoacă un instinct de libertate care aduce artiştilor un nou mijloc de a explora adîncurile sufletului. La Roma, unii pictori i-au fost discipoli, dacă nu elevi, ca Baglione, care l-a defăimat, sau Orazio Gentileschi care, în acelaşi proces, a depus mărturie în favoarea sa. Contradictoriu este şi sufletul acestuia din urmă; îl vedem dînd artei lui Caravaggio o nuanţă de duioasă poezie sau accentuînd populismul acestuia pînă la trivialitate. Arta fiicei sale Artemisia a fost încă şi mai personală; picturile ei sînt mărturie a unui erotism lasciv sau a unui instinct de cruzime dus pînă la sadism; aceste două sentimente se întîlnesc în tema lui Judith şi Holofern pe care a tratat-o de mai multe ori; foloseşte de preferinţă efectele de lumină date de o lumînare care sfîrtecă umbrele; acest mod de a tăia în fîşii luminosul şi obscurul pentru a scoate efecte dramatice contrazice spiritul lui Caravaggio, a cărei principală grijă era să pună în valoare volumele. N-a folosit niciodată, de altfel, luminatul cu lumînarea experimentat mai înainte de manierişti şi care a devenit unul din laitmotivele caravaggiştilor din a doua generaţie, ca de pildă olandezul Gerrit van Honthorst, care în timpul şederii sale în Italia a căpătat porecla de Gherardo dello Notti.

Trecerea lui Caravaggio pe la Neapole a lăsat o urmă adîncă. Cel mai fidel discipol al său, „sfîntul Ioan" al caravaggismului, este Giovanni Caracciolo, zis il Battistello. Din mulţimea celor care l-au imitat pe maestru, acest artist admirabil a asimilat cel mai bine arta lui Caravaggio, sfîşietoarea gravitate umană, melancolia meditativă şi acea solemnitate religioasă pe care Caravaggio o descoperă în viaţa poporului, din totdeauna izvor al marilor sentimente elementare. El îi adaugă un accent personal de poezie sentimentală, de duioasă emoţie. Venit şi el din academism, foloseşte clarobscurul în aşa fel încît să obţină acea solidă definire formală care este în spiritul maestrului său. Instalează, în chip durabil, caravaggismul la Neapole.

Ribera reprezintă o cotitură a caravaggismului, căci l-a orientat spre un romantism care va fi caracterul specific al școlii napolitane. Neapole va fi în Italia marele centru al pictorilor *tenebroși*, dar aceștia se vor îndepărta din ce în ce mai mult de maestrul lor; acea „zeamă" nocturnă în care ei înmoaie figurile, Caravaggio n-ar fi recunoscut-o ca fiind provenită din arta sa.

Entuziasmați de descoperirea unui al doilea Michelangelo, criticii moderni l-au făcut responsabil de „tenebrismul" ce pusese stăpînire pe Europa. O cunoaștere mai aprofundată a picturii secolului al XVII-lea ne obligă să nuanțăm această părere: exemplele oferite de Caravaggio au servit mai curînd la impunerea unei tendințe care se manifesta, mai mult sau mai puțin conștient, atît în nord cît și în sud. Critica recentă n-a putut repera tablourile lui Caravaggio care, ajunse în Spania de la începutul secolului al XVII-lea, au exercitat o influență asupra dezvoltării picturii din Sevilla în Secolul de aur. Trebuie să renunțăm acum la ideea că tenebrismul lui Zurbarán decurge din acela al lui Caravaggio. Plastic, derivă din tradiția sevilianä, care cunoaște în acea vreme apogeul ei, iar moralmente această *nada*, care circumscrie umanul, se înrudește cu curentele spirituale și monastice ale timpului. În schimb, afilierea directă la Caravaggio a primei perioade a lui Velázquez, aceea numită *bodegones*, nu poate fi contestată. E afirmată de Pacheco care, după ce vorbește de naturalismul lui Caravaggio, adaugă: „Ginerele meu urmează această cale". Velázquez o va părăsi de altfel repede, dar va păstra din această admirație de tinerețe simțul atît de sigur al formei care nu-l va părăsi niciodată, chiar în maniera sa cea mai impresionistă.

Utrecht va fi postul cel mai înaintat al caravaggismului în nordul Europei. Honthorst, reîntors din Italia în 1620, părăsește repede spiritul maestrului; acest pictor retoric îmburghezește subiectele populiste pe care le tratează. Soldații bine crescuți și curtezanele frivole pe care le pune în tablourile sale pentru a fi pe placul

clientelei, sînt cu totul altceva decît haimanalele celuilalt caravaggist din Utrecht, confratele său Hendrick Terbrugghen. Acesta merită într-adevăr numele de pionier; a reușit să realizeze schimbarea caravaggismului din pictură sumbră în pictură luminoasă, metamorfoză săvîrșită în Italia de frumosul pictor Serodino. El a pășit pe urmele lui Caravaggio, sosind la Roma cînd acesta locuia încă acolo. În tablourile pe care le-a pictat cînd s-a întors în Olanda, adică în 1620, caravaggismul roman și dramatismul nordic se încrucișează, dominînd cînd unul cînd altul, după împrejurări; astfel, *Răstignirea* de la Metropolitan Museum are accentul unui Grünewald. Alte opere sînt asemănătoare cu tenebriștii romani sau nordici, Elsheimer, Saraceni, Gentileschi, Pieter Lastman și prezintă afinități chiar și cu Serodino; legătura cu acesta din urmă pune probleme, deoarece el n-a fost la Roma în timpul șederii lui Terbrugghen în acest oraș. Dar aceste analogii între artiști, uneori atît de îndepărtați unii de alții, pot să se explice prin simplul fenomen de convergență a efectelor ce decurg din aceeași cauză.

În preajma anului 1625, Terbrugghen, care ca și Honthorst era catolic, părăsește subiectele religioase și adoptă scenele de gen, nu se știe dacă din motive de ordin comercial, sau poate fiindcă aceste subiecte profane îi dădeau mai multă libertate unui pictor pasionat de cercetare. În ultimii săi ani, pictorul din Utrecht părăsește puțin cîte puțin „tenebrismul" pentru un „luminism" care-l determină să studieze colorația umbrelor, contrazicînd astfel caravaggismul luat în sens strict. Ultimele sale opere, ca *Iacob și Laban* de la Londra, tabloul cu același nume din Köln, *Cîntărețul din flaut cu o cîntăreață* de la Luvru *Buna-Vestire* de Diert și admirabilul *Concert* din Galeria Barberini de la Roma, pictat în ultimul an al vieții sale (1629), sînt executate cu un penel sensibil la subtilitățile nuanțelor, la trecerile de la lumini la umbre, la onctuozitatea tușelor; părăsind stricta delimitare a tonului local, de care se folosește în operele anterioare,

pictate după moda de la Roma, Terbrugghen îmbogăţeşte culoarea dîndu-i o valoare atmosferică „impresionistă"; cîteva din naturile sale moarte ne fac să ne gîndim la Vermeer, Chardin, altele la Monet. Dar dacă Terbrugghen îl depăşeşte pe Caravaggio, nu-l trădează totuşi. Soliditatea formelor este tot conformă spiritului maestrului, chiar dacă nu în mod rigid. Importanţa lui Terbrugghen în evoluţia picturii olandeze s-a văzut în 1935, cu ocazia expoziţiei Vermeer, care a inaugurat muzeul Boymans din Rotterdam. La această dată[1] am arătat cum luminismul lui Vermeer poate decurge din tenebrismul lui Caravaggio prin intermediul lui Terbrugghen. Şcoala care se dezvolta la Utrecht cam prin 1620—1630 a fost un mare laborator unde, din aportul tenebrismului roman unit cu tradiţiile nordice, au ieşit orientări fecunde pentru pictura olandeză şi europeană.

Tenebrismului lui Georges de la Tour am fi ispitiţi astăzi să-i căutăm originile la Utrecht şi nu la Roma. Din arhivele de la Roma păstrate neatinse şi în special din registrele de comuniune pascală pe care le-a cercetat cu grijă Jacques Bousquet, se cunosc numele artiştilor care au frecventat Cetatea Eternă în secolul al XVII-lea. Nu s-a găsit nici o urmă care să ateste prezenţa lui Georges de la Tour la Roma. Totuşi, există pictori francezi care au mers la acest izvor al nopţii dătător de viaţă, ce tocmai ţîşnise la Roma.

În cei cinsprezece ani ai şederii sale, Simon Vouet s-a arătat unul din cei mai fideli adepţi ai caravaggismului; din cauză că a renunţat la el, şi-a pierdut calitatea umană, fiind mai puţin inspirat decît compatriotul său Valentin care, pentru a rămîne fidel spiritului caravaggist, va trăi şi va muri la Roma. Vouet, reîntors la curtea Franţei, nu putea face decît să-l trădeze pe Caravaggio, deoarece marea tradiţie a şcolii franceze este pictura luminoasă şi ea va dăinui fără între-

---

[1] Expoziţia Vermeer la Rotterdam în *Dragostea pentru Artă*, 1935, pag. 335—336.

rupere de la Fouquet la David. Georges de la Tour nu este o excepție; se uită prea ușor faptul că el n-a trăit în ambianța pariziană, ci oarecum izolat în Lorena, într-un oraș de provincie, Lunéville. Drama omului solitar în neantul lumii devine la Georges de la Tour drama sufletului în încleștare cu teribila problemă a iertării. Umanitatea lui La Tour a renunțat la lumina soarelui, ale cărui cîteva raze mai pătrund la Caravaggio prin răsuflătorile pivnițelor. Aceste ființe trăiesc în catacombe la lumina lumînărilor și a torțelor. În aceste pivnițe, figuri monumentale proiectează pe pereți umbre fantastice, lumina brutală și roșiatică a lumînărilor decupează fețele și trupurile în chip brutal; nici o mobilă în această sărăcie; sub pămînt și în umbră se desăvîrșesc toate actele vieții acestor oameni, ai peșterilor; aici trăiesc, mor, se roagă lui Dumnezeu, își îngrijesc bolnavii, soldații joacă zaruri, un copil își ajută tatăl dulgher, o fetiță învață să citească în acest întuneric, la lumina pîlpîietoare a unei facle, sub privirea severă a mamei. Mai există într-un colț și un cerșetor diform, gutos și orb care cîntă din violă. Toate aceste scene sînt de-altfel ilustrarea cărților sfinte. Mai respectuos decît Caravaggio față de toge, fie ele și în zdrențe, La Tour își îmbracă personajele cu haine populare din vremea lui; ele sînt acoperite cu dimie cenușie roșie sau albastră și chiar îngerii trebuie să îmbrace o asemenea uniformă. Această omenire pare că aparține vreunei confrerii monahale care, din penitență, ar fi făcut legămînt să ducă o existență subterană, ca acei pustnici din Egipt care-și aleseseră locuința în morminte. Au mai făcut și legămîntul să tacă; nici un cuvînt nu iese de pe buzele lor închise și gesturile le sînt sobre; au parcă mereu brațele lipite de trup, mișcarea cea mai naturală a mîinilor este de a se împreuna. Acest popor de troglodiți nu ne arată decît bătrîni consumați din cauza întunericului — unul e chiar orb —, copii adormiți, femei care-și voalează privirile pudice sub pleoapele pe jumătate închise. Această renunțare a unui întreg popor la poftele

simţurilor are o măreţie pascaliană. Morţi pentru lumea aparenţelor, aceşti oameni sînt cu totul destinaţi numai vieţii sufleteşti. Obiectul meditaţiei acestor fiinţe ne este dezvăluit de una dintre femei: Magdalena, care priveşte îndelung cum se reflectă într-o oglindă cele două chipuri ale sale, acela de azi atît de tînăr şi pur şi acela de mîine, un craniu pe care-l ţine în mînă pe o carte.

Insistînd atît de mult asupra lui La Tour, nu ne abatem oare puţin de la subiectul nostru? Georges de la Tour nu e un pictor de avangardă. Imaginaţia sa e foarte redusă şi el pare a fi trăit pe un repertoriu morfologic hotărît încă din tinereţea sa; în ceea ce priveşte idiomul său plastic, el îl împrumută de la limbajul internaţional al caravaggismului, desigur prin intermediul lui Terbrugghen şi al lui Honthorst. Cît de mare a fost revoluţia provocată de acest Caravaggio din care îşi trag obîrşia atît La Tour cît şi Vermeer!

Personajele lui Georges de la Tour, ca şi acelea ale lui Zurbarán sau Rembrandt, n-au trupuri de asceţi. Ele coboară din omenirea atletică a lui Caravaggio. Trupurile lor par că se îndoaie sub povara vieţii interioare. În secolul al XVII-lea spiritualitatea cea mai profundă nu se exprimă prin irealismul sfinţilor şi al îngerilor; ea se transmite prin gravitatea corpurilor. Nu trebuia oare să fii croit cu trup de atlet pentru a purta acest suflet excesiv? Viaţa spirituală este trăită ca o dramă a vieţii terestre mai curînd decît ca o aspiraţie către lumea de dincolo; doar creştinii pictaţi pe plafoanele şi altarele bisericilor văd apărîndu-le Dumnezeu în mijlocul celor aleşi. Acei care s-au retras din acest secol scapă de asemenea vise; aplecaţi sub privirea „Dumnezeului lui Abraham, Isaac şi Iacob“ către care nu îndrăznesc să ridice ochii, pentru dînşii creştinismul e mai mult o etică decît o teologie. Speculaţiile fiinţei, care prin ipostaza unirii ce transformă se vede ajungînd la Fiinţa pură, se termină cu Sfîntul Juan de la Cruz şi sfînta Tereza. Fie că sînt împinşi de milă (Vincent de Paul, François de Sales, Rembrandt) sau de egoismul unei asceze indivi-

duale (Saint-Cyran, La Tour) misticii din secolul al XVII-lea trăiesc spiritualitatea în act. Ceea ce-i frămîntă pe oamenii iubitori de Dumnezeu, e mai curînd destinul omenesc decît Dumnezeu însuși. Există mult stoicism în jansenism după cum există și în pictura lui Caravaggio. Poate că acei clerici, care i-au respins tablourile de altar, simțeau oarecum confuz că religia aceea era omenească, prea omenească, inspirată de o supremă demnitate a omului și ce demnitate! aceea care n-are drept limită decît pe Dumnezeu!

În marile prefaceri ale Renașterii, ale Reformei și Contra-Reformei, acea *virtù* s-a creștinizat, în timp ce sfințenia se umaniza; punctul de întîlnire este virtutea. Creștinismul a devenit un umanism.

XII. UN LIMBAJ NOU

În 1627, Francisco Herrera, pictor din Sevilla, a primit de la colegiul Sfîntul Bonaventura comanda unui ansamblu destinat să celebreze viața sfîntului teolog; el pictă patru din tablourile acestui ciclu dar, pentru un motiv care ne este necunoscut, nu-l termină. Misiunea a fost apoi încredințată lui Zurbarán. S-a explicat abandonarea acestei lucrări prin caracterul fantasc al lui Herrera; s-a presupus de asemenea că, din pricina temperamentului său coleric, a intrat în conflict cu călugării. Aș fi mai curînd înclinat să cred că în această schimbare a fost o cauză mai adîncă, de ordin estetic. Maniera impetuoasă, romantică, aluzivă a lui Herrera corespunde cu ceea ce Lafuente Ferrari a numit *la veta brava del arte español*. Această vînă de bravură a displăcut cercurilor seviliene, unde pictorul medieval Martinez Montañés întronase de la începutul secolului concepția unei ponderări clasice care urma nervozității manieriste a sculptorilor din *bajo Renacimiento.* Zurbarán preluă această tradiție a rigorii formale moștenită de la arta statuară și totodată pe aceea a înaltei spiritualități a lui Montañés. Pariem că la Sfîntul Bonaventura călugării au preferat să-și vadă patronul cinstit de penelul grav al lui Zurbarán, care dădea personajelor sfinte prezența mistică cerută de spiritul religios din acea vreme, mai curînd decît de pensula cu

toane a lui Herrera, ale cărui evocări caricaturale anunţaseră de departe pe acelea ale lui Goya. Retablul a fost împrăştiat; achiziţii care se înşiruie de-a lungul unui secol, şi care dovedesc o oarecare consecvenţă în idei la responsabilii muzeului, au regrupat la Luvru patru din aceste pînze, două ale lui Zurbarán şi două ale lui Herrera. Puşi alături, aceşti martori ai unor estetici opuse ne permit să înţelegem ce a însemnat marea dezbatere a secolului al XVII-lea.

Pentru pictorii Renaşterii, tabloul era o compoziţie de forme individuale; ei moşteneau estetica antică, reînnoită de Giotto care sprijinise arta pe reprezentarea corpului omenesc. În jurul acestui corp, toate lucrurile din lume erau percepute ele însele ca obiecte independente în materialitatea lor şi pictura se aservise sculpturii. Rafael şi Michelangelo dau acestei estetici o consacrare clasică la *Stanze* şi la plafonul Capelei Sixtine. Însuşi manierismul, în special în a doua fază, respectă aceste poziţii; niciodată tablourile n-au fost „finisate“ cu atîta grijă şi acelea ale lui Bronzino par făcute din pietre tari pentru lustruitul cărora Jacopo de Trezzo, la Escorial, a inventat maşini noi.

Doar Veneţia, care exploatase descoperirea lui Giorgione, reunise prin atmosferă corpuri distincte, dar fără să le distrugă unitatea. La sfîrşitul secolului, în cetatea de pe lagună, cele două principii se opun în opera lui Veronese, care restituie formei limpezimea lui Bellini, şi în opera lui Tintoretto care o dizolvă în întuneric.

Tintoretto deschidea calea picturii noi, dar fără răsunet imediat. La începutul secolului al XVII-lea, privirile erau îndreptate nu spre Veneţia, pe care o va redescoperi Poussin, ci spre Roma. Şi Roma, fidelă tradiţiilor sale, menţine principiile formei statuare, într-un mod convenţional, prin pictorii Carracci, iar prin Caravaggio îi caută elemente în natură. Puterea exercitată de aceşti artişti a fost atît de mare încît Italia nu va fi receptivă la noua formă picturală decît mai tîrziu.

Tradiţia şcolii flamande s-a alăturat tradiţiei italiene prin faptul că şi ea, cu mai multă aderenţă la realitate, concepuse fiecare formă ca un obiect corporal, toate resursele meşteşugului fiind utilizate pentru a-i defini semnificaţia substanţială. Aşadar, nimic nu putea să anunţe la începutul secolului al XVII-lea înflorirea picturii - pictură, în afară de exemplul lui Tintoretto care n-a avut însă răsunet. Tradiţia formală italiană se va continua tot secolul în vreme ce Olanda va cunoaşte o magnifică reînnoire a picturii obiective. În ceea ce priveşte Franţa, ea se va inspira concomitent din ambele tendinţe pentru a se menţine cu bună ştiinţă departe de curentul înnoitor, cu excepţia lui Poussin şi a lui Claude Lorrain, care au avut înţelepciunea de a se îndepărta de acel mediu parizian unde arta tindea să se aservească din ce în ce mai mult regelui.

Aproape în aceeaşi epocă, cu cîţiva ani înainte faţă de pictorul de la Anvers, Rubens şi Frans Hals vor răsturna curentul şi vor crea noul limbaj al picturii.

Va trebui ca Rubens să reia contactul cu pămîntul său natal unde se va întoarce în 1609, pentru a putea să se desprindă de disciplinele cărora li se supunea în Italia şi să-şi cucerească arta sa proprie. Rubens ar fi cel mai pictor dintre pictori, dacă n-ar exista Velázquez şi Van Eyck. Pictura veneţiană de la Giorgione la Tiţian şi de la Tiţian la Bassano şi la Tintoretto (numai Veronese a introdus un oarecare temperament în această tendinţă), a evoluat în sensul unei folosiri tot mai frecvente a pastei groase; lui Rubens, la început îi plăcuse să fărîmiţeze tuşa (schiţele pentru *Filopoemen* de la Luvru şi *Închinarea Magilor* de la muzeul din Groningen); la Anvers, va restatornici tehnica transparentă a fraţilor Van Eyck, suprapunînd pe o schiţă în camaïeu glasiuri subţiri sau diferitele semi-tuşe ce lasă să apară fondul alb; totuşi, pe cînd Van Eyck picta în pastă mai groasă părţile umbrite şi punea o pojghiţă cît mai fină pe cele luminoase, Rubens,

urmînd exemplul lui Bassano, inversează procedeul pentru a aşterne cantităţi mai mari de pastă acolo unde lumina izbucnea atrăgînd privirea, în vreme ce umbrele zugrăvite în vopsele subţiri sînt de o misterioasă profunzime; acelaşi procedeu îl vom găsi în toată pictura modernă: lumina se va exprima în relief. Rubens creează o tehnică suplă care reţine în acelaşi fluid toate elementele adunate laolaltă; această tehnică este asemenea sevei generoase ce circulă în toate fiinţele şi lucrurile lumii, pe care viaţa le-a făcut să trăiască în comun şi a căror veşnicie se încarnează în efemeridul indivizilor (*Bătălia Amazoanelor* de la München). Acest meşteşug e foarte bogat şi se acomodează tuturor necesităţilor. Rubens nu are o tehnică, s-ar putea spune că îşi creează cîte una pentru fiecare tablou. Dacă în schiţă se complace în entuziasmul de a improviza (dealtfel, după prudente meditaţii grafice) el este capabil, în operele de format mediu, să dea iluzia „finisatului", să dezmierde uşor şi drăgăstos formele, rotunjindu-le voluptuos sub pensula sa, cum ar fi făcut un Van Eyck (*Cristos în iesle*, *Fecioare cu papagalul* din Anvers, *Portretul pictorului şi al Isabelei Brandt* din München). Pentru tablourile mai mari foloseşte o tehnică mai sumară cu mai mare putere de acoperire, reducînd astfel suprapunerea straturilor străvezii (Galeria Medici de la Luvru). Spre sfîrşitul vieţii, în perioada sentimentală, aceea a căsătoriei cu Hélène Fourment, maniera sa devine şi mai liberă, mai spontană; uită acel gust prea pronunţat al meseriei şi se lasă cuprins de un soi de dezinvoltură care-l înrudeşte cu Velázquez, abandonîndu-şi opera la jumătatea drumului pentru a-i lăsa farmecul improvizaţiei. Din nefericire echilibrul valorilor tablourilor sale este atît de subtil încît adesea nu a rezistat intervenţiei restauratorilor (*Blăniţa* de la Viena). Un tablou rămas neatins ca *Hélène Fourment şi copiii săi* de la Luvru îl face pe spectator să participe la creaţia miraculoasă a operei pe cale de execuţie, imaginînd diferitele moduri în care poate fi terminată.

Mai uimitor e faptul că această tehnică a rămas incomunicabilă; totuşi nu se poate vorbi de un secret păstrat cu străşnicie, deoarece Rubens a avut mai mulţi discipoli cu care a colaborat adesea. Prestigiul meşteşugului său nu rămîne consecvent decît în acele opere în care, deşi ajutat, a fost prezent în orice clipă a execuţiei; acelea pe care le-a lăsat spre a fi terminate de elevi (cartoanele pentru *Triumful Euharistiei*, *Vînătoarea* din Marsilia) sînt ca nişte corpuri inerte în care nu curge sîngele. Numai încîntătorul Brueghel de Velours a ştiut — la nivel de miniaturist — să asimileze acest frumos meşteşug transparent, deşi a fost cu mult mai în vîrstă decît Rubens; el avea însă exemplul tablourilor tatălui său. Această neputinţă de a face ca altul să profite de ceea ce totuşi ar părea cît se poate de transmisibil — meşteşugul — dovedeşte că geniul artistic nu stă numai în creier ci şi în mînă, contrar celor afirmate de Michelangelo: „Pictăm cu creierul şi nu cu mîna."

Mîna, s-ar părea că ea conduce pictura secolului al XVII-lea, această mînă pe care artiştii au pictat-o cu atîta plăcere făcînd adesea din imaginea ei elementul de virtuozitate al tabloului, punctul în care se concentrează mesajul *scriiturii*. La Frans Hals, acţiunea ei e mai vădită decît la oricare alt pictor. Cel mai vechi tablou datat al pictorului din Haarlem este din 1616 şi anume *Archebuzierii corporaţiei Sfîntul Gheorghe* (muzeul din Haarlem). Tehnica lui apare în acest tablou definitiv realizată: ea va evolua către o libertate mereu mai mare ajungînd, la sfîrşitul vieţii artistului, la expresionismul din seria de *Regenţi* şi *Regente*. Totuşi nu expresia era scopul lui Hals. E neîndoielnic că dintre toţi pictorii el s-a lăsat cel mai mult furat de dorinţa de a sugera creaţia artistică; avem impresia că asistăm la acea luptă înflăcărată a pictorului în încleştarea cu aparenţa şi îi urmărim etapele, aşa cum am asculta linia melodică a unei lucrări muzicale. Făcută din

 haşuri, scrijelări, culori împroşcate, de-abia scoase

în evidență de un glasiu, tehnica lui Hals pare o transpunere a desenului în pictură; niciodată penelul nu se așază măcar o clipă, frenetica lui mînuire nu se oprește niciodată; desigur că nu toate tablourile lui Hals arată aceeași îndrăzneală. Lucrînd în cea mai pretențioasă artă, aceea a portretului, trebuie să compună ținînd seama de dorința modelului de a i se da o imagine fidelă. Dacă e să-l credem pe Decamps, Hals ar fi spus pentru a-și explica maniera: „Eu lucrez pentru numele meu. Maestrul trebuie să disimuleze truda servilă și penibilă pentru a realiza exactitudinea pe care o cere portretul". De aceea, fiind adesea îngrădit în neastîmpărul său atunci cînd pictează figuri, artistul se răzbună la accesorii, îmbrăcăminte și mîini, unde își destăinuie bucuria de a picta. În ultima sa perioadă, va ridica toate barierele și va ajunge să facă în mare grabă o față așa cum odinioară făcea o mînă.

„A picta pentru numele său". Un păcat în concepția burgheziei Olandei, unde pictorul este un artizan, nici mai mult nici mai puțin decît un ebenist căruia i se comandă o mobilă. Bietul Hals a plătit-o scump căci, împovărat de familie, s-a zbătut toată viața în procese mereu reînnoite cu brutarul, cizmarul, lăptarul și chiar cu furnizorul de pînză pentru tablouri. A sfîrșit prin a trăi din mila publică. Soarta l-a doborît; a trebuit pe deasupra să pătimească și din cauza unui fiu idiot și a unei fiice prostituate; trebuie însă să ne gîndim că la originea acestei dezordini și a acestei mizerii era desigur vreo apucătură supărătoare. În Olanda pictorii erau plătiți meschin — îl vedem pe Hals că refuză să termine un portret colectiv la Amsterdam pentru că șederea l-ar fi costat mai mult decît cîștigul pe care l-ar fi scos — totuși a avut succes, îndeosebi pe lîngă corporații, al căror suflet colectiv a știut să-l picteze transformînd în ospețe vesele amorțitele *doelenstukken* ale predecesorilor și contemporanilor săi; e mișcarea unui penel beat care strecoară printre toate aceste ființe multă căldură comunicativă. Atît cît să trăiască, aceste comenzi

APAR
O U
IN C
MANI
PRELU
ȘIE,
MAES

ar fi fost suficiente pentru alții mai economi. Dar Frans Hals era o fire de boem; nu trăia decît pentru clipa de față; își improviza viața ca și arta; nici o pictură nu e mai subiectivă și totuși mai puțin expresivă. Hals nu adîncește nimic; în afară de ultimele opere, cînd mizeria trezește în el un ecou mai intim, opera sa e lipsită de suflet. Pictează. Pictează doar din pură plăcere, fără să se sature privindu-și mîinile geniale cum înfăptuiesc miracolul apariției imaginii pe pînză. El va lăsa nu o operă, ci splendide bucăți de pictură.

Cînd în 1627 Herrera primește la Sevilla comanda ciclului Sfîntului Bonaventura, care pare să fi sfîrșit rău pentru dînsul, Velázquez, de mai bine de cinci ani, părăsise orașul mînăstirilor și, odată cu el, acea formă sculpturală care a fost prima sa manieră și care avea să devină, cu Zurbarán, maniera aleasă în pictura acestui oraș. Murillo, la începuturile artei sale, o adoptă și el, în ciclul pe care l-a început în 1646, la vîrsta de 26 de ani, pentru mica mînăstire a călugărilor franciscani din Sevilla unde a pictat *Bucătăria Îngerilor*, *Milostenia călugărului* de la Luvru în vreme ce, în *Moartea Sfintei Clara* din același ansamblu (Dresda), își anunța maniera proprie, toată numai suavitate și duioșie. În curînd stilul sculptural va fi atît de demodat, chiar în Sevilla, încît Zurbarán, la bătrînețe, descumpănit, va renunța la el pentru a imita gingășia și fluiditatea lui Murillo, ceea ce nu-i va folosi la nimic.

Primul profesor al lui Velázquez a fost Herrera; trebuie oare să credem că a păstrat vreo urmă de la acesta? Era atît de tînăr și a stat atît de puțin timp la el încît nu a putut fi impresionat, deoarece în 1610, la vîrsta de unsprezece ani, îl vedem la Pacheco, care-i va deveni socru; acesta, păstrător, la Sevilla, al concepției academice despre un manierism întîrziat, n-a exercitat nici o influență asupra tînărului. După chiar spusele lui Pacheco, Velázquez ar fi imitat pe Caravaggio, cunoscut la Sevilla prin cîteva tablouri recent venite din Italia; ambianța plas-

tică a orașului său natal a fost suficientă ca să adopte această manieră sevillană în care a realizat reliefuri distincte și unghiuri tranșante. Exemplul lui Herrera, care nu se împacă cu acest fel de a picta, l-a putut face să-și schimbe orientarea. Își găsește definitiv calea atunci cînd curtea îl scapă de constrîngerea Sevillei; primele sale portrete fac minuni la curte și protecția unui monarh, nepriceput la politică dar cu mult gust artistic, îi dă o situație unică, făcînd din el un demnitar regal, chiar și cu un ordin cavaleresc de invidiat, ceea ce îl scutește de a lucra la comandă, deoarece nu avea să răspundă decît dorințelor unui rege, care-l admiră, ale unui prim ministru care-l protejează împotriva invidiilor de la curte, într-un cuvînt, era primul artist eliberat de „clientelă". Se mîndrea cu aceasta și cînd a avut loc ancheta prealabilă atribuirii ordinului Santiago, numeroși martori, chemați de el, au venit să afirme că pictorul n-a primit niciodată bani pentru vreun tablou (deși facturile achitate dovedesc că mințea) căci, pentru a intra în rîndurile nobilimii, trebuia să nu fi tras profit de pe urma muncii mîinilor sale, fie și pictînd.

Fără îndoială că în arta secolului al XVII-lea n-a fost un pictor mai puțin mistic decît Velázquez. Iată-l la Madrid, stăpîn pe soarta sa; scăpat de călugări, va putea să picteze oameni. În opera lui sînt puține tablouri religioase și trebuie să mărturisim că nu se simte nici măcar suflul inspirației. Mai mult chiar, mă gîndesc fără să vreau că acea *Răstignire* pe care a pictat-o pentru călugărițele de la San Placidio are în el ceva profanator. Fața aceea Sfîntă care fusese și era încă obiectul unor meditații fierbinți ale sculptorilor spanioli, în înfrigurată căutare de a pătrunde misterul elementului divin în natura omenească, acea față a Omului-Dumnezeu, el o ascunde pe jumătate, pretextînd părul desfăcut; astfel o denaturează, o lipsește de valoare expresivă, ocolind totodată cea mai dificilă problemă a artei de imagine, tocmai el care pictează de parcă s-ar juca. Fără îndoială această *estompare*

a lui Dumnezeu nu apare de la început în conștiința pictorului; desigur că Velázquez avea sentimentul creștin destul de puternic pentru a trăi la curtea unui rege catolic și că nu era lipsit de o convingere, dar, *instinctiv*, aruncă peste fața divină această perdea de uitare; se simte izbit de ceea ce se va numi mai tîrziu „a fi uitat de Dumnezeu", de acel Dumnezeu atît de îndepărtat încît efigiile umane pe care le pictează sînt, de pe atunci, învăluite în singurătate și tăcere.

Prin 1630 Velázquez pare a fi stăpîn pe tehnica sa; întîlnirea cu Rubens, în 1628, i-a fost, fără îndoială, de mare folos; de la el a învățat tehnica glasiului. Tehnica lui Velázquez este una dintre cele mai greu de descris: nu poate fi definită în nici un fel, principiile ei nu pot fi desprinse. Pare improvizată, dar o simți că este rezultatul unei meditații profunde, o mînuiește cu ușurință, dar numai după o îndelungată muncă nevăzută.

Pictura lui este făcută cu o pastă subțire, foarte diluată, în care glasiurile sînt rare, cu o destul de mare putere de acoperire, și totuși impalpabilă, întinsă cu un penel grăbit și care, ținut ușor de mîna pictorului, abia apasă pe pînză. Pastă prea puțin transparentă și totuși diafană care nu se ferește să se întoarcă asupra ei înseși, cu o mișcare înceată, nepăsătoare chiar, scriitură ce nu permite să observăm la autorul ei nici urmă de înflăcărare, ci o atitudine suverană față de obiect.

Velázquez se dedă jocului suprem al picturii, evocarea aparențelor, pentru a le nega realitatea, împingîndu-le astfel în neantul de unde au venit. Țîșnire din adîncurile sufletului dar care nu produce decît un susur de izvor de-abia perceptibil. Aceste fantome, menite morții de cum s-au născut sînt imaginea efemerei condiții umane. Și astfel Velázquez, cu vîrful penelului său vrăjit, nu lasă aparențele să se apropie de el decît pentru a-și exprima mai bine detașarea față de ele. În această Spanie catolică în care pictează atunci Zurbarán și Velázquez, doar ceea ce implică

dumnezeirea capătă o prezență fizică în timp ce ceea ce aparține omului este menit să dispară.

Velázquez, după cît se pare, nu scoate la iveală aceste aparențe decît pentru a le interzice existența; în ochii lui nu sînt decît niște spectacole deșarte. Emoția este întrucîtva mărturisită de către acest mizantrop numai cînd pictează copilăria, lume tainică în care freamătă sufletul încă neprihănit, la suprafața aparenței, înainte ca el să piară înăbușit în temnița acestor triști indivizi sortiți condiției mizere a personajului; uneori, această licărire ce înviorează ochii copiilor pictați de el ni se pare mai emoționantă cînd se agață de un firicel de viață în micuțele trupuri grațioase, de timpuriu făgăduite morții.

Tocmai acest caracter efemer al lucrurilor și al ființelor i-a sedus pe spaniolii din vremea aceea. Să-l ascultăm pe Quevedo, contemporan cu artistul, care, după moartea acestuia, l-a celebrat într-un sonet: *De pe suportul ușor al picturii/ Culoarea fuge precum umbra / Negînd relieful pe care mîna crede a-l fi găsit.*

Din Spania tăcerii, caracterul lui Velázquez nu se lasă definit decît prin tablourile sale. Ce fel de om să fi fost? Ni s-a spus prea puțin despre el pentru a putea defini personajul. Rarele date lăsate de contemporani ne fac să ghicim un „cavaler desăvîrșit" (Boschini), ținînd morțiș să pară nobil, și cu atît mai înclinat să cucerească titluri cu cît își simțea un suflet aristocratic. O vorbă a lui Filip al IV-lea a deslănțuit o ciudată discuție: întrucît Velázquez întîrziase mai mult decît se cuvenea în Italia, unde monarhul îl trimisese pentru a cumpăra tablouri, regele, într-o scrisoare către ambasadorul lui de la Roma, ca să-l îndemne să grăbească întoarcerea artistului, spunea că îi cunoaște *flema*. Unii au tradus cuvîntul prin *nepăsare*, alții au crezut mai nobil să vadă aici *flegma* lui Velázquez. Una intră în cealaltă. Nepăsarea i se potrivește de minune artistului; era pe atunci un atribut aristocratic, postulînd un refuz al angajării, reticența de a ieși din „sanctuarul prudenței" — tăcerea, cum

spune Baltasar Gracian în *El Héroe*; „trebuie aşadar să facem precum Dumnezeu care-l ţine pe om agăţat" adaugă moralistul. Ca un demiurg, Velázquez ţine agăţate, deasupra prăpastiei care este neantul, nişte speranţe strălucitoare şi plăpînde, cărora consimte să le acorde o oarecare existenţă, dar nicidecum fiinţa. Lupta dintre subiect şi obiect care păruse, o clipă, a fi încetat datorită identităţii, sfîrşeşte prin distrugerea amîndurora.

La celălalt capăt al Europei, în acele Provincii-Unite opuse întru totul Spaniei, un alt artist elaborează regulile unei meserii care, alături de cele ale lui Velázquez sînt mai personale decît cele ale oricărui alt artist. Dar în vreme ce Velázquez şi-a însuşit repede o manieră proprie în aşa măsură încît, documentele lipsind, cronologia operelor sale este greu de stabilit, Rembrandt, toată viaţa, pînă în ceasul morţii, a inventat neobosit noi mijloace care să-i slujească dorinţei lui de expresie; opera lui reprezintă, cu siguranţă, experienţa tehnică cea mai bogată din toată istoria picturii. Încă de la începutul carierei îşi va face o manieră din fărîmiţarea materiei. O foloseşte cu multă stîngăcie în operele de debut. Cucereşte însă repede o uimitoare virtuozitate realizînd tablouri de format mic în care materia tratată cu migală, dar pusă gros cu nişte pensule subţiri, închide o forţă concentrată (*Mama artistului*, Amsterdam, *Portretul Saskiei ca Flora*, Leningrad). Curînd Rembrandt păşeşte în perioada sa barocă; atunci, în opera de format mare, se apucă de nişte compoziţii dramatice de o deosebită îndrăzneală, aşa cum numai cinematograful va mai face (*Orbirea lui Samson*, Franckfurt; *Autoportret cu bîtlanul;* Dresda; *Rondul de noapte*, Amsterdam), Pînă în 1648, cînd pictează admirabilii *Pelerini la Emmaus*, de la Luvru, maniera lui este puternică şi liniştită, adună toată bogăţia oferită de o pastă generoasă asociată cu subtilităţile glasiurilor; inovează tot timpul, folosind uneori — mai ales în peisaje — panouri de acaju doar încleiate, lăsînd să se vadă

culoarea naturală sub culorile subţiri în nuanţe brune, peste care desenează uneori sgîriind culoarea cu coada pensulei. Între 1630 şi 1645 pictează, mai convenţional, portrete comandate de burghezi, însă, la examinarea cu raze X, se poate vedea că omogenitatea acestei paste artificiale, bine întinsă, ascunde o luptă a tuşelor prin care s-a obţinut imaginea. Spre sfîrşitul vieţii, această mişcare avîntată va deveni modul de expresie al lui Rembrandt, iar opera va fi oferită palpitînd de viaţă aşa cum iese ea din imaginaţia artistului. În ultimii zece ani de viaţă, culoarea a devenit, în mîna lui, moale cum este lutul în mîna sculptorului; a renunţat la căutările spaţiale din epoca lui barocă pentru a-şi concentra eforturile în această direcţie. *Boul jupuit* de la Luvru (1655) îşi etalează în faţa ochilor noştri cărnurile şi grăsimile sîngerînde în toată splendoarea lor; opera aceasta excepţională trebuie pusă în legătură cu lecţiile de anatomie; ca şi ele, ea dovedeşte aceeaşi dorinţă de a explora adîncimile naturii carnale, dar surprinsă dincolo de stadiul analizei, ca un fel de materie primordială a vieţii; această operă este, într-o oarecare măsură antiteza desenelor cubiste ale lui Albrecht Dürer, Cambiaso şi Poussin care, potrivit spiritului Renaşterii, caută adevărul dincolo de aparenţe şi nu în adîncimea lor. În imensa pînză *Conjuraţia lui Claudius Civilis* Rembrandt se arată mai îndrăzneţ decît oricînd; tabloul fusese comandat de primăria din Amsterdam dar este refuzat, întrucît consiliul municipal nu înţelege că această tuşă uriaşă era adaptată la înălţimea la care era prevăzut să fie pus tabloul. De multă vreme, Rembrandt mînuia nu numai pensulele ci şi spatula. În ultimele opere i se întîmplă chiar să întindă vopseaua pe pînză cu degetele, de parcă n-ar fi putut suferi nimic între mîna lui şi materia pe care-i place s-o frămînte (*Logodnica evreică*, Amsterdam; *Portret de familie*, Braunschweig; *Tobias*, Leningrad). Descătuşat de orice aservire descriptivă această materie colorată are o uimitoare forţă de evocare, cu atît mai surprinzătoare

cu cît, într-adevăr transfigurată, ea nu mai exprimă la acest bătrîn, copleșit de loviturile soartei, condamnat, prin moartea celor apropiați, să moară singur, decît o nesfîrșită putere de a iubi.

În această pasiune pentru virtutea expresivă a materiei, Rembrandt fusese precedat de un artist ciudat, care trăise ca un sihastru; el însuși avea cîteva din operele acestuia: Hercules Seghers. Acest peisagist pare să fi vrut să depășească aspectul pur vizual al naturii, care nu reținuse decît puțin atenția peisagiștilor olandezi, și să pătrundă materia însăși a lumii în densitatea ei telurică. S-a exprimat în gravuri și nu a ezitat să lucreze în negativ, să inventeze procedee necunoscute pînă atunci pentru a reda iregularitățile scoarței terestre; a lăsat puține tablouri care dovedesc preocupări asemănătoare; viziunile fantastice, redate în materii măcinate, au inspirat cu siguranță peisajele lui Rembrandt. Preocupări de aceeași natură se vor întîlni și la un pictor flamand dintr-o generație anterioară și care face figură de precursor, Gillis van Coninxloo; în pădurile mlăștinoase pictate de el totul pare să se confunde într-un fel de materie primordială, o substanță apoasă care ne duce cu gîndul mai curînd la pădurile din Lumea Nouă decît la pădurile civilizate din Europa.

Un alt pictor i-a arătat lui Rembrandt calea ce avea s-o urmeze, un om curios ale cărui căutări de lumină au putut influența doi artiști atît de deosebiți cum au fost pictorul din Amsterdam și Claude Lorrain. Așa cum a arătat Willi Drost, Rembrandt a studiat îndeaproape pe Elsheimer; se pare că a fost impresionat mai ales de desenele acestuia, pe care le-a putut vedea la Leyda sau la Amsterdam, unde sora lui Goudt a fost nevoită să le vîndă pe acelea aflate în posesia fratelui ei. Acest mod de a merge la descoperirea formei ascunse în adîncurile imaginației, cu ajutorul unui vîrtej de trăsături foarte accentuate, adesea chiar executate în laviu, care este un procedeu specific picturii, a fost indicat de genialul Elsheimer tînărului Rembrandt.

Sărăcia teoriilor estetice din secolul al XVII-lea ne oprește să căutăm în scrierile despre artă vreo lămurire cu privire la această nouă atitudine a pictorilor. Părerile estetice din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea sînt mai puțin subtile decît acelea din secolul al XVI-lea, cărora neoplatonismul le dăduse mult rafinament. Autorii se mențin la acel *mimesis* aristotelic și nu vor consimți să se despartă de el decît pentru o nouă imitație, aceea a anticului. Ce paradox, să constatăm că în momentul cînd pictura părăsește imitația literală a naturii, scriitorii, care flecăresc mai mult sau mai puțin despre artă, îi dau mai mult ca oricînd drept scop imitarea naturii! Pentru a lăuda meritele ginerelui său, Velázquez, Pacheco nu găsește nimic mai bun decît să-i laude meritele de neîntrecut imitator. Consultarea prăfuitelor sale tratate nu ne poate aduce nimic. Artiștii fiind totdeauna într-o tainică înțelegere cu manifestările intelectuale ale vremii lor e mai bine să-i întrebăm pe gînditorii secolului al XVII-lea.

Importanța pe care am acordat-o descoperirii heliocentrismului, pentru noi a mascat, fără îndoială, alte investigații științifice care pot fi puse în legătură cu viziunea pictorilor secolului al XVII-lea. Desigur, trecerea orizontului uman către infinit, operată de Copernic, Galileu, Kepler e în legătură cu acea atracție spațială la care aspiră pictura vremii. Dar, în cele din urmă, vedem aici un fel de candoare intelectuală ce postula dezinteresul față de această lume care nu mai era decît un punct în imensitate. Totuși, paralel cu heliocentrismul, secolul al XVII-lea a dat avînt științelor geologice; gîndirea unui mare număr de cercetători se concentrează pentru a stabili istoria globului pămîntesc; este momentul cînd danezul Nils Steensen, studiind Toscana, ajunge să descrie evoluția structurală a acestei regiuni și pune bazele științei stratigrafiei, își notează observațiile într-un opuscul pe care-l publică în 1669 și al cărui titlu începe cu un cuvînt sugestiv: *De Solido*. Această con-

cepție despre lume ca un joc de forțe îl atrăsese mai înainte pe Descartes care, într-o ciudată cosmogonie, încercase să explice formarea materiei universale prin niște forțe ce acționează cu ajutorul unor vîrtejuri, contacte, șocuri, presiuni, tracțiuni, un malaxaj cosmic la care ne face să ne gîndim maniera lui Rembrandt care-și macină pe tablou materia picturală.

Totuși, punctul unde Renașterea se desparte de secolul al XVII-lea se situează poate pe un plan mai profund. Oricît de opuse ne-ar părea astăzi, aristotelismul și platonismul sfîrșiseră prin a se uni într-o concepție abstractă despre lume. Nu întîmplător Rafael a unit gesturile opuse, dar complementare, ale celor doi maeștri ai gîndirii grecești, în centrul *Școlii din Atena*. Într-un univers intelectual, stabilizat, ideea platoniciană se alăturase esenței aristoteliciene, și una și cealaltă, lipsite de substanță, fiind concepte pure. Din evul mediu pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea, aceste abstracțiuni filozofice făcuseră să domnească în pictură o lume de ordin pur vizual, simțul vederii fiind cel mai potrivit pentru intelectualizare; speculațiile artiștilor din secolul al XV-lea dăduseră acestei lumi un cadru geometric pe care manieriștii izbutiseră să-l sfarme, lăsînd însă formele s-o ia razna.

În secolul al XVII-lea, crearea unor noi structuri se va face pe o altă cale. O mare victorie a fost distrugerea relației de cauzalitate aristotelică și scolastică, înlocuită printr-un *Novum Organum*, întemeiat pe experimentarea directă a fenomenelor; cunoașterea științifică nu mai rezultă din logică ci din observație, ea este de ordinul sensibilului și prin urmare subiectivă; de-a lungul secolului, pentru a servi de auxiliar simțurilor sale neputincioase, omul inventează instrumente de fizică. Descartes, Spinoza, Leibnitz distrug sistemul celor patru cauze ale scolasticii, nemaipăstrînd decît două, cea *formală* și cea *eficientă*, prima fiind, de altfel, absorbită de a doua, care este cel mai mult influențată de datele experienței.

Știința secolului al XVII-lea se ocupă mai puțin de clădirea unor sisteme decît de proprietățile lucrurilor, tinzînd să dea omului puterea de a acționa asupra lor. Lucrurile sînt astfel experimentate în materia și în substanța lor, în calitățile lor diferențiate, specifice. De îndată ce spiritul se eliberează de vechile clasificări ale elementelor, chimia capătă avînt, iar lista corpurilor cunoscute se mărește în tot cursul secolului.

În secolul al XVII-lea, filozofia, ca și știința și pictura, reprezintă o mare acțiune de distrugere a formei, categorie care încătușase spiritele timp de mai multe secole, întîrziind dezvoltarea științelor, dar care produsese capodopere de artă în vremea Renașterii.

Pictorul, ca și savantul, nu mai caută realul în dosul aparențelor. Acestea îi sînt deajuns; dar nu le poate cuprinde decît prin simțuri. „Pictez cum văd“, spune el, (și nu cum se vede). Viziunea pictorului devine deci esențial subiectivă, și se adresează de asemenea subiectivității spectatorului. „Ceea ce se vede“ — aspectul obiectiv al lucrurilor — nu mai este căutat decît ca sistem de referințe și asta ajunge să-i provoace spectatorului amintiri a căror semnificație proprie încearcă să o surprindă. Din formă, pictura se face semn și devine un dialog între indivizi.

În lumea aceasta, lucrurile mor într-una. În timp ce în secolul al XVII-lea gîndirea liberă își ia avînt, gîndirea scolastică va fi învățată la Sorbona pînă în secolul al XVIII-lea și părintele Castel se va chinui mult — în acea vreme — să respingă teoriile lui Leibniz și Newton în *Journal de Trévoux*. La fel e și în pictură; concepția formalistă străpunge barajul barocului, cu care se înnoiește și se continuă în tot secolul al XVII-lea, paralel cu tendința pe care am putea-o numi „fenomenală“ sau materialistă. Franța îi va rămîne cu încăpățînare credincioasă, în deosebi în secolul al XVIII-lea, cînd încercările lui Watteau și Chardin de a se elibera au rămas fără urmări. În Olanda, se poate observa cum

estetica formei-imagine, la capătul unei tradiţii solid statornicite pe măsura gustului burghez, ajunge, cu Vermeer, la o estetică contrară. Vermeer primeşte de la pictoraşii de societate imaginea unor reflectări lipsite de suflet ale vieţii cotidiene, dar le transfigurează dintr-odată prin magia materiei. Această substanţă inertă, strat subţire de culoare, el o însufleţeşte deodată, lucrînd paste în adîncime, dezintegrînd-o în elemente foarte precise (perle de culoare) care o fac să vibreze şi prin această viaţă a materiei atinge calitatea sufletului. Insuccesul lui Vermeer pe lîngă contemporanii săi dovedeşte cît erau aceştia de obişnuiţi cu ceea ce voi numi „pictura scolastică“; dacă aceste inovaţii puteau fi admise, la rigoare şi cu multe reţineri, la Rembrandt, în pictura de imaginaţie, ele li se păreau, desigur, intolerabile în reproducerea propriei lor vieţi.

În Spania, Velázquez este acela care a pus capăt picturii scolastice. Cei care-i asigură succesiunea, ginerele său del Mazo, Claudio Coello Carreño de Miranda, se cred autorizaţi să mînuiască pastele cu o libertate care foarte adesea duce la confuzie. Unul din ei, totuşi, va scoate cu pensula efecte de o bogăţie care anunţă generozitatea cromatică a lui Goya. Se pare că pictorul Carreño de Miranda, care a lucrat cu Velázquez, a fost oarecum constrîns de amploarea acestui exemplu, căci pe la 50 de ani, cînd maestrul era mort, pictă primele sale mari opere. Una din ele este un imens tablou de altar, pictat în 1666 pentru ordinul călugărilor trinitari din Pampeluna, tablou ce reprezintă *Întemeierea ordinului Sf. Treime de către Juan de Matha.* Cu acea minunată mişcare a lumii cereşti care însufleţeşte partea superioară, tabloul este desigur cel mai baroc din Spania, care, de-a lungul tradiţiei ei, nu a acceptat ca lumea supranaturală să fie exprimată în forme mobile. Atît de îndrăzneaţă e factura acestei opere încît i-a înspăimîntat şi pe călugării ordinului din acea îndepărtată provincie, în care nimeni nu era obişnuit cu noutăţi. Palomino povesteşte că „atunci cînd călugării au

văzut tabloul de aproape au simțit o asemenea oroare încît nu voiau să-l primească și nici nu l-ar fi acceptat dacă n-ar fi avut aprobarea lui Vicente Berdusan" (pictor cunoscut din acea regiune). Factura lui Carreño este cu mult mai subiectivă decît aceea a maestrului său. Oricît ar fi fost de liber, meșteșugul lui Velázquez era totuși îngrădit de necesitatea de asemănare de care era nevoit să țină seama. Nici nu intenționa, de altfel, să nesocotească aparențele dacă voia să le facă la fel de subtile ca un miraj. Un tablou de Velázquez rămîne o imagine, o imagine gata să dispară, imagine care trece o clipă prin cîmpul nostru vizual, împrumutînd de la vreo formă a realității fugacitatea propriei sale aparențe. Pentru Carreño, a picta înseamnă doar ocazia de a evoca prin creația înfrigurată a pensulei o lume fictivă: aceea a picturii. Orice formă individuală se șterge în această răscolire a paletei, dar din tot acest amestec de culori se naște un univers minunat care-și scoate unitatea sa esențială din acea sevă generoasă, materie originală din care e făcută pictura. Această capodoperă unică în școala spaniolă aparține filonului baroc al lui Rubens; știm, de altfel, că autorul ei a fost fermecat de tablourile pictorului din Anvers, care îmbogățeau colecțiile curților regale. Plin de afectare în portretele care constituiau obligațiile sale de curte, Carreño da Miranda n-a văzut oare în comanda aceasta făcută de o mînăstire obscură dintr-o provincie îndepărtată un prilej de a avea o mai mare libertate de expresie? Și dintr-o dată, inventează acel meșteșug minunat care, după o eclipsă de mai bine de un secol, avea să facă vîlvă la San Antonio de la Florida.

La Roma, însuși Poussin, care menține privilegiile formei așa cum le statorniciseră Rafael și Tițian, e cîștigat, în ultimii douăzeci de ani, de noul curent. Atunci cînd se dedică peisajului caută să sugereze prin măcinarea pastelor vreo substanță cosmică. Gustul peisajului rămîne pentru francezi cel mai bun mijloc de experiment și cercetare; acest gust îl face pe Claude

Lorrain să conceapă aspectele lumii ca produse de infinitele mişcări ale luminii, anunţînd astfel pe impresionişti.

Pe cînd şcoala romană bazată pe Carracci şi Caravaggio, menţine în secolul al XVII-lea estetica formalistă, celelalte şcoli din Italia se lasă atrase de experimentarea materiei; totuşi, acest mod e aşa de străin temperamentului italian, încît pictorii vremii nu merg mai departe de distrugerea texturii formale, săvîrşită într-o atmosferă crepusculară, fără a fi capabilă să recreeze materia din interior ca Rembrandt sau Velázquez. Doar cîţiva izolaţi, Serodine, Maffei, Mazzoni au pătruns în tainele materiei; moştenind tradiţia veneţiană, Francisco Maffei, pictorul de la Verona, şi-a creat o tehnică subtilă, înviorată de irizarea mirajelor colorate, tehnică ce poate fi comparată cu acea a lui Veláquez. La Neapole, doi loreni, uniţi sub numele de Monsù Desiderio, scot dintr-o materie lividă, pe care o frămîntă pînă fac din ea stuc, viziuni de sfîrşitul lumii.

Secolul al XVIII-lea, atît în Franţa cît şi în Italia, cunoaşte un ciudat regres. Pictura formală îşi reia toate drepturile; tehnica lui Tiepolo nu-i decît un procedeu de execuţie rapidă, un *fa presto*, bazat însă pe un principiu de compoziţie formală. Francesco Guardi, singurul, redă culoarea tremurîndă pentru a exprima atmosfera lagunei în timp ce Panini rămîne un pictor medieval exact. Franţa, însă, pare definitiv hotărîtă să reducă pictura la procedeele tradiţionale de şcoală (*Răţoiul alb* al lui Oudry este o capodoperă dusă pînă la virtuozitate), şi nimic nu lasă să se prevadă că pictura va fi pe viitor în mîinile ei.

În Anglia, Reynolds este obsedat de problemele tehnice, copiază pe maeştri, îndeosebi pe Rubens şi Rembrandt[1], pentru a-şi însuşi secretul acestora (i se atribuie chiar faptul că a distrus în acest scop unele din tablourile lor). Mergea însă pe

---

[1] Portretul lui Rembrandt făcut de el însuşi care a fost retras de la licitaţia Katz în 1950, ar putea fi o lucrare „à la manière de Rembrandt" pictată de Reynolds.

un drum greșit; dacă factura obiectivă este eminamente transmisibilă, este evident că nu astfel stau lucrurile cu maniera subiectivă care-l obligă pe pictor să creeze o tehnică personală; Delacroix va face aceeași greșeală și „bucatele pregătite cu sosul maeștrilor" ale lui Reynolds ne fac să ne gîndim de pe atunci la unele „bucate" ale pictorului romantic. Goya, dimpotrivă, format de estetica clasică, va ști, printr-un efort personal, să se desprindă de ea și să-și creeze un meșteșug propriu.

XIII. CUCERIREA SPAŢIULUI

Convinşi multă vreme că acea *perspectiva artificialis* se baza pe un adevăr ştiinţific, istoricii de artă şi-au dat tîrziu seama că această concepţie despre viziune are un caracter relativ, că ea nu ar putea fi adevărată decît în cazul unui orb, al cărui ochi să rămînă nemişcat şi să fie, pe deasupra, dotat cu o retină plană. Nimeni nu avea curajul să repună în discuţie o *teorie* şi o practică întemeiate de Brunelleschi şi Alberti, şi predate timp de trei secole în şcoli şi academii. Erwin Panofsky a fost primul care a contestat dogma; a demonstrat, prin 1924—1925, că acea faimoasă perspectivă geometrică ce impune tabloului un punct de vedere unic, acela al individului — exprima sentimentul spaţial al italienilor secolului al XV-lea, neputînd fi aplicat altor civilizaţii artistice. A exagerat, poate, negînd acestei *perspectiva artificialis* orice realitate obiectivă; chiar dacă nu corespunde exact fiziologiei vederii, ea este totuşi cea mai bună aproximare posibilă pe cele două dimensiuni ale tabloului; unii artişti au intuit ceea ce era artificial în acest punct de vedere unic pentru suprafeţele pictate oferite explorării ochilor; au folosit sisteme mai complexe, cu mai multe focare secundare, subordonate totuşi unui punct de vedere general; aşa au procedat Rafael în *Şcoala din Atena* sau Veronese în *Nunta din Cana*. Tratarea spaţiului de către pictorii moderni

este prin urmare mult mai complexă decît simpla aplicare a acelei *perspectiva artificialis*, la care s-a reîntors pictorul secolului al XIX-lea; astăzi doar întrezărim vastitatea acestor probleme, pe care, în Franța, le studiază Liliane Brion-Guerry. Fără îndoială că facilitățile oferite de muzee și de cartea de artă sînt responsabile în parte de rămînerea în urmă a istoriei artei în aceste domenii; nu tind ele oare să reducă obiectul la imaginea lui și să taie contactul direct dintre spectator și opera de artă? Picturile în care noțiunea de spațiu e exprimată cel mai bine, acelea destinate monumentelor și conservate *in situ*, nu sînt cunoscute de către amatorii de astăzi decît sub formă de miniaturi plate, ceea ce face ca ele să-și piardă orice substanță. Dacă au suprafețele cît de cît curbate, apar de îndată cu totul denaturate; și e ușor de înțeles de ce barocul, care înseamnă o modulare a spațiilor, nu poate fi apreciat decît în țările ce l-au creat, unde monumentele pe care le-a produs dăinuie încă, deoarece operele baroce nu pot fi sesizate decît printr-o experiență mereu reînnoită, senzațiile pe care le provoacă fixîndu-se greu în memorie, iar reproducerile din cărți nu oferă decît imagini false. Astfel fotografia sanctuarului Vierzehnheiligen dă o aparență axială unui monument alveolar și multipolar; cît despre plafonul scării de la Rezidența din Würzburg, pictat de Tiepolo, fotografierea lui nu este posibilă decît pe fragmente, ceea ce golește opera de semnificația ei.

Ne explicăm în acest fel de ce, exceptînd frescele lui Michelangelo de la Sixtină și acelea realizate de Rafael în camerele Vaticanului, picturile monumentale din epoca modernă nu fac încă parte din „muzeul imaginar" al timpului nostru, ca să nu mai pomenim atîtea admirabile picturi plafonate care, pe deasupra, pentru a putea fi contemplate, îl obligă pe vizitatorul grăbit la un efort fizic pe care el îl refuză.

Lăsînd la o parte Antichitatea, asupra căreia exegeții n-au căzut de acord, putem spune că trezirea sentimentului spațial coincide cu elanul

civilizației occidentale, după ce, timp de cîteva secole, legăturile dintre om și lumea exterioară fuseseră parcă reduse la un fel de tatonare a valorilor apropiate, sesizate printr-o serie de senzații discontinui, analoage acelora prin care copilul descoperă existența a tot ceea ce se deosebește de el. Coordonarea acestor perceperi, ce va da naștere sentimentului unui mediu cu mai multe dimensiuni, cadru al vieții umane, nu se produce în același timp în toate artele; în cele două mari civilizații ale secolului al XIII-lea, cea franceză și cea italiană, acest proces se bazează pe două moduri de experimentare diferite. Arhitecților catedralelor gotice le datorăm primele speculații privind spațiul, ei realizează, în navă, efectele de perspectivă ale căror principii teoretice vor fi deduse — și aplicate de pictură — de italienii din Quattrocento; acei arhitecți nu ignorau nici una din virtuozitățile procedeului; nici perspectiva încetinită, nici cea accelerată; totuși, dacă nava centrală materializează această deschidere către viitor, în care trebuie să vedem preocuparea esențială a Occidentalului, efectele secundare de perspectivă, obținute prin înmulțirea navelor, etajelor și coloanelor, exprimă aspirația confuză către un spațiu cu mai multe dimensiuni. În aceeași epocă, în Franța, tot ceea ce nu este arhitectură rămîne încremenit în platitudinea imaginilor superficiale. Problemele spațiului pictural se vor naște odată cu pictura, adică odată cu Giotto; el organizează, în chip empiric, spațiul apropiat și fără orizont, pe care i-l lăsase moștenire Evul Mediu; în acest spațiu vor trăi, plăsmuiți de Giotto, actorii dramei sfinte. Pictorii italieni încearcă, în secolul al XIV-lea, să evadeze din acest spațiu compartimentat; sînt preocupați de problema orizontului, dar nu reușesc să găsească o soluție. O vor găsi, în același timp, van Eyck în Flandra, datorită unui procedeu sensibil, acela al perspectivei aeriene, și pictorii din Florența, printr-o metodă intelectuală: perspectiva geometrică. A fost dărîmată, în acest fel, o bucată din peretele camerei închise de unde omul nu putuse

pînă în acel moment evada decît pe calea supranaturalului; aspirațiilor omului Renașterii către Lumea de dincolo li se oferă orizonturile pămîntești, a căror chemare îl va determina să exploreze trecerea sa prin lumea de aici. Nu corespunde oare această perspectivă geometrică, ce face ca privirea să cerceteze suprafața solului, descoperirii spațiului pe un pămînt imobil, considerat drept centru al universului? Dar limitele globului fiind cunoscute, setea de spațiu va ridica privirea deasupra orizontului și o va duce în nori. Secolului marilor descoperiri geografice îi urmează secolele explorărilor astronomice: al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea. După publicarea, în 1543, a sistemului lui Copernic ce smulge pe om din cadrul său terestru, Tycho Brahé, Kepler, Galilei, Gassendi, William Herschel, Newton, Laplace vor îndemna gîndirea — atît prin observație cît și prin calcul — să se ia la întrecere cu infinitul. Este firesc ca, în cîmpul lor de acțiune, pictorii să fi fost și ei chinuiți de această aviditate spațială, cu totul absentă din pictura secolului al XIX-lea, care va readuce preocupările artiștilor către orizonturile terestre și umane; să notăm că acest secol nu reprezintă o epocă de mari descoperiri astronomice; în schimb, iau avînt științele geografice, biologice, psihologice.

Opera cea mai semnificativă pentru beția perspectivistă care pune stăpînire pe florentinii din Quattrocento este *Potopul* din *chiostro verde* de la Santa Maria Novella; cu riscul de a face compoziția de neînțeles, Paolo Uccello, alăturînd două momente ale aceleiași acțiuni, imaginează două arce ale lui Noe, cu pereții înclinați ca aceia ai fortărețelor; figurile aplecate ce se află în arcă par a se arunca înspre orizont. Virtuozitatea cu care Mantegna aplică principiile florentine și obține cu ajutorul lor efecte inedite, în special prin schimbarea punctului de vedere, situîndu-l uneori chiar sub linia pămîntului, indică preocupări noi care l-au determinat poate, după Leonardo da Vinci și Fouquet, să presimtă principiile acelei *perspectiva communis*, sprijinită pe

curbura retiniană. In *Camera degli Sposi* de la castelul din Mantova, chiar din ultimul pătrar al veacului al XV-lea, el realizează actul care-l va smulge pe pictor din robia față de mediul terestru; privirea sa se ridică pe verticală și el are îndrăzneala să conceapă prima vedere în *sottinsù* din istoria picturii; pe bolta ce are forma unui ochean, în spatele unei balustrade false, personajele îl contemplă pe spectator privindu-l de sus în jos.

Mantegna n-a făcut decît să folosească în sens vertical procedeele acelei *perspectiva artificialis*, al cărei auxiliar este în mod necesar arhitectura. Correggio va îndrăzni, primul, să sugereze pe bolta unei cupole figuri planînd în plin cer, fără să recurgă la liniile de convergență arhitecturale care să servească de rampă de acces privirii în drumul ei prin spațiu. Tema învierii, figurată pe o cupolă, era potrivită pentru acea înălțare ce a îndreptat imaginația pictorului din Parma spre înălțimile cerești, cu mult înainte de apariția lucrării lui Copernic *De revolutionibus orbium caelestium*.

Pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, pictorii vor folosi cele două procedee ale picturii plafonante, procedeul perspectivei geometrice, exprimată de arhitectură, și acela al figurilor care planează și pe care le zărim printr-o spărtură a bolții. Primul procedeu va purta numele de *quadratura*. Va fi perfecționat în a doua jumătate a secolului al XVI-lea de către manieriști ca Pellegrino Tibaldi, la Bologna, frații Cristofano și Stefano Rosa la Veneția; va fi, în sfîrșit, practicat de specialiști chemați să ajute pe pictorii de figuri, cărora li se va comanda să picteze plafoane. Cel mai genial *quadraturista*, va fi călugărul iezuit Andrea Pozzo care, între 1691 și 1694, va realiza la biserica Sant'Ignazio din Roma capodopera genului avînd ca temă cinstirea sfîntului ce întemeiase ordinul din care pictorul face parte. Aici arhitectura simulată o continuă pe cea reală, fără ca ochiul să distingă tranziția, proiectînd la o distanță care este cu adevărat aceea a lumii de dincolo, viziunea paradisului; descoperim

această viziune la marginea monumentului triumfal care se termină în nori și ale cărui părți suprapuse adăpostesc numeroasele alegorii, sfinți, îngeri și îngerași, mulțimea imensă care umple cu zborul ei acest spațiu ideal sugerat pe curbura a ceea ce mult timp a fost o boltă ce închidea pe credincios în incinta sfîntă.

Perspectiva vertiginoasă a navei de la Sant' Ignazio este riguros centrată pe un punct de vedere unic, situat în mijlocul bisericii, unde un cerc de marmură albă îi marchează prezența. Călugărul făcuse ceva și mai grozav la San Francesco Saverio de Mondori în Piemont; acolo, în 1676, figurase pe curbura cupolei centrale interiorul unui edificiu octogonal care se deschidea înspre exterior și care era observat în perspectivă oblică din nava bisericii. Dar realizarea sa cea mai importantă în calitate de *quadraturista*, a făcut-o la Sant' Ignazio unde călugării, vrînd să evite cheltuiala, construirii unei cupole, l-au rugat să o simuleze, în așa fel încît să se vadă din navă, pictînd-o pe o pînză întinsă pe tavanul bisericii; acest uluitor monument de virtuozitate, care a provocat o mare admirație, fusese distrus de foc; a fost restaurat recent și repus la loc. Germanii secolului al XVIII-lea aveau să scoată efecte surprinzătoare din această perspectivă ce coboară în pantă, perspectivă ce dă, dintr-un anumit punct de vedere, iluzia verticală a unei arhitecturi simulate care, văzută în *sottinsù*, se așterne pe plafon.

Chiar în același timp cu călugărul Pozzo, un pictor de origine genoveză, Giovanni Battista Gaulli, zis Baciccia, obținea efecte dintre cele mai frumoase lăsînd să se vadă figuri planante printr-o spărtură în boltă, mod de expresie spațial care fusese folosit la Roma de Pietro da Cortona, Lanfranco, Domenichino. Această manieră avea avantajul de a fi mai puțin rigidă decît *quadratura*, deformările corpului fiind mai puțin evidente decît acelea ale arhitecturii atunci cînd ne depărtăm de punctul de vedere fixat; întreaga construcție spațială se bazează pe racursiuri

anatomice și astfel această manieră de a plafona decurge direct din bolta Sixtinei lui Michelangelo.

Quadratura călugărului Pozzo, ca și racursiurile somatice ale lui Baciccia, dovedesc un fel de neputință a artiștilor din mediul roman de a concepe spațiul altfel decît definit prin date umane, figuri vii sau opere de arhitectură. Venețienilor, sensibili prin tradiție la valorile de atmosferă, le era hărăzit să exprime zborul în spațiul pur. Sebastiano Ricci, Giambattista Crosato, Piazzetta vor adăuga mijloacelor oferite de perspectivă pe acelea ale culorii și ale luminii; neșovăind să suprime orice încercare de a se sprijini pe arhitectură, ei rup legăturile cu pămîntul și îl aruncă pe spectator în plin cer. Efectul de adîncime spațială este obținut prin nuanțele luminii, părțile cele mai luminoase fiind cele mai îndepărtate, în vreme ce umbra se întinde asupra părților mai apropiate, în marginea deschizăturii, acolo unde niște personaje ce gesticulează, profilîndu-se pe fundal, scot în relief, prin contrast, personajele mai îndepărtate. Cerul, pe care aleargă nori cu coamă strălucitoare dar întunecați în partea de jos, e traversat atît în adîncime cît și pe toată suprafața lui de eșarfe de figuri zburătoare; acestea, depărtîndu-se, se dezincarnează din ce în ce mai mult, pînă cînd devin forme impalpabile prinse în jocurile unei lumini diafane. Piazzetta, în *Slăvirea sfîntului Domenico* de la Giovanni e Paolo din Veneția, folosind un punct de vedere oblic, situează gros-planurile pe partea cea mai îndepărtată a plafonului, pe care o vedem mai întîi, în timp ce planurile îndepărtate se estompează pe partea mai apropiată, pe care o descoperim pe măsură ce înaintăm. Și astfel viziunea pune stăpînire pe credincios chiar de cum acesta intră în biserică. Germanii vor exploata, cu mare virtuozitate, acest procedeu iluzionist.

Venețienii vor fi chemați, în întreaga Europă, să însuflețească, prin viziunile lor, palate și biserici. Tiepolo, care va fi cel mai mare magician al acestor feerii spațiale va picta capodopera sa pe plafonul scării Reședinței din Würzburg. Nici

un alt motiv arhitectural nu se potrivea mai bine acestei expresii spaţiale decît plafonul, care este o temă ascensională. La Sant'Ignazio din Roma, spectatorul îl contemplă pe Cel de Sus din fundul unei fîntîni, simbol al condiţiei creştinului, aruncat în tenebrele trecerii sale pe pămînt, şi căruia lumina nu-i apare decît ca un ideal realizabil în viaţa de apoi. La Würzburg, un fel de exaltare pune stăpînire pe sufletul spectatorului ce urcă treapta care îl lasă să intre în empireu. Combinarea mai multor puncte de vedere care creează perspective succesive îngăduie o desfăşurare cinematică a spaţiului. Reprezentarea, în marginea deschizăturii, a celor patru părţi ale lumii conduce imaginaţia spectatorului către depărtările orizontului terestru, şi o aruncă apoi în lumina scînteietoare în mijlocul căreia apar zeii Olimpului. Ne minunăm, pe bună dreptate, văzîndu-i pe Veneţieni abandonînd pictura în ulei, cu ale cărei resurse erau, prin tradiţie, familiarizaţi, şi obţinînd, datorită frescei, efecte de transparenţă aeriană; dacă uleiul le îngăduise să exprime nuanţele atmosferei terestre, prin frescă ei vor imagina acea puritate cristalină a luminii absolute, pe care omul o va descoperi mult mai tîrziu, atunci cînd va zbura el însuşi deasupra norilor.

Veneţienii inaugurează o nouă concepţie despre spaţiu. Spaţiul centrat al călugărului Pozzo reprezintă simbolul veşniciei; mobilitatea plafoanelor veneţiene îl obligă pe spectator la o căutare aventuroasă a infinitului.

Arta picturii pe plafon, elaborată în Italia, va înflori în palatele şi bisericile rococoului german. Tradus în toate limbile, tratatul scris de călugărul Pozzo în 1693, *Prospettiva de'pittori e architetti*, va răspîndi procedeele faimoasei *quadratura*. Ele vor fi folosite, în concurenţă cu procedeele perspectivei aeriene şi vor fi adesea combinate cu acestea, datorită pictorilor austrieci şi germani. Austriacul Paul Troger va obţine cele mai frumoase efecte de lumină, al căror colorit argintiu a transformat, în mînăstirea din Altenburg, Apocalipsul într-o preaslăvire a Mariei. Dar fără

îndoială că frații Asam din München sînt aceia care vor mînui cu cea mai mare iscusință spațiul; ei au lucrat într-o perfectă înțelegere, Egid Quirin Asam executînd stucatura, iar Cosmas Damian pictura. Cea mai surprinzătoare dintre creațiile lor este poate capela Maria de Victoria de la Ingolstadt. Realizarea ei a întîlnit dificultăți căci Egid Quirin Asam dispunea de un plafon înalt doar de cîțiva metri. Arhitectura simulată, care reprezintă pe Fecioară în pragul unui palat, nu se menține în poziție verticală decît dintr-un punct de vedere forțat, marcat la intrarea în navă de un disc de piatră albă. Acest punct odată depășit, arhitectura dispare treptat deasupra capului spectatorului; în întîmpinarea lui vin, în gros-plan, personajele. În toate bisericile din Bavaria spațiul simulat pe plafon e conceput pentru un spectator în mișcare ce vede cum dispar unele figuri și apar altele, într-un joc de perspective multiple; diviziunile spațiului se desfășoară precum părțile unei simfonii.

După ce s-au lăsat îmbătați de spațiu, pictorii germanici vor sfîrși prin a-l nimici. Este o evoluție comparabilă aceleia care face ca impresionismului să-i urmeze cubismul. Exagerînd înclinarea perspectivelor, Matthäus Günther dizolvă spațiul făcînd să alunece planurile unele peste altele, Franz Spiegler îl răsucește în spasmul unei nebuloase, Johann Baptist Zimmermann îl face vijelios precum marea, Carlo Carlone îl ciopîrțește asemenea unei stînci. La cei mai mulți dintre pictorii bavarezi, culoarea se denaturează și devine sulfuroasă; în picturile lui Maulbertsch, acest Magnasco al plafoanelor, lumina nu mai străbate decît prin fulgurații norii întunecoși. Pătrunzînd în Germania, pictura de plafon, făcută să bucure ochii, începe să cunoască drame. Splendoarea solară a lui Tiepolo, sunetele pure ale aurorei fac loc, la Paul Troger, luminilor unui crepuscul care este chiar crepusculul acestei forme a artei picturii, pe punctul să dispară pentru totdeauna, după ce, vreme de trei secole, crease atîtea spectacole feerice.

XIV. CONFLICTUL ROMANTIC

În 1775, arhitectul francez Nicolas Ledoux primește comanda pentru o construcție industrială; i se cer anumite clădiri, dar în ceea ce privește stilul i se lasă cea mai mare libertate, spunîndu-i-se numai că totul trebuie să aibe „simplitatea unei manufacturi". Ce face Ledoux? Va inventa forme noi? Mistagogia socială, umanitară și fiziocratică care-i obsedează imaginația îi va inspira oare o creație inedită, care să răspundă originalității temei? El construiește într-o manieră neogreacă, revăzută de Palladio. În proiectul de oraș ideal care trebuia să întovărășească salinele de la Chaux, dă dovadă de mai multă îndrăzneală, deși, pentru stîlpii unui pod, nu găsește altă formă mai bună decît forma unei trireme, iar pentru o potcovărie se inspiră din volumul unei piramide. Unele din desenele sale sînt atît de vizionare, încît, din 1933, un istoric german, Emil Kaufmann[1], putea să vadă în el pe precursorul lui Le Corbusier; dar aceste visuri pentru o nouă arhitectură rămîn la starea de proiecte, ca toate visurile arhitecților din acea vreme, Neufforge, Boullée, Bélanger, Desprez, Delépine, Pucey și alții, studiați mai recent de același autor[2]. Alături

---

[1] Emil Kaufmann: *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der Antononien Architektur*, Wien, 1933.

[2] Emil Kaufmann: *Architecture in the Age of Reason*, Harvard, 1955, tradus în franțuzește cu titlul: *L'architecture au Siècle des Lumières*, Paris, 1963.

de arhitectura reală, există, începînd din secolul al XVI-lea, o „arhitectură din hîrtie“, imagine a speculaţiilor pure ale artiştilor şi inginerilor; niciodată n-a fost mai rodnică decît la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi în primii ani ai secolului următor; dar această intensă activitate imaginativă nu se transpune în fapte.

După cîteva încercări dispersate, arhitectura redevine sclava antichităţii, de sub jugul căreia nu se va mai elibera pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Cînd, mai înainte, unii au încercat să o elibereze, n-au făcut-o decît pentru a restaura o altă estetică arheologică, aceea a goticului. Germanul Schinckel, care face din abundenţă arhitectură gotică sau neogreacă, este tipic pentru acest orizont arheologic care pare că limitează viziunea oamenilor din secolul al XIX-lea.

Situaţia în care se găseşte pictura e tot atît de bizară. În 1785, la Roma, un mare artist francez, Louis David, dezvăluie mulţimii uluite un tablou care va zdruncina estetica prezentului şi pe cea a viitorului: *Jurămîntul Horaţilor*. Inspirat de o reprezentaţie a unei piese de Corneille, acest tablou, cu mărturisite reminiscenţe din opera lui Poussin, este unul din cele mai uimitoare aplicaţii ale esteticii arheologice care au fost făcute vreodată. După mai bine de trei secole de la visurile lui Alberti, idealul artistului va fi în continuare limitat la reînvierea artei antice? Şi aceasta în ajunul unei revoluţii care va răsturna lumea. Dar şi această revoluţie se face în numele antichităţii; ceea ce vor membrii Convenţiunii este tocmai readucerea în actualitate a noţiunii de Republică, mergînd la cele mai bune izvoare, acelea ale „vechilor romani“. Brutus e cinstit ca unul din eroii umanităţii, pînă cînd aceste omagii vor fi adresate victimei sale: Cezar.

De fapt, ceea ce s-ar putea numi conştiinţa futuristă, proiecţia gîndirii spre viitor este un fenomen contemporan. Dacă „prospectivismul“ n-a încetat să însufleţească civilizaţia occidentală a cărei esenţă este acest „prospectivism“, el a fost totdeauna mascat chiar la protagoniştii lui.

de motivări în mod curios regresive inspirate de nu știu ce vis confuz a unei vîrste de aur, ascuns în arhetipurile inconștientului nostru colectiv. La ce deci aspiră creștinul, ale cărui gînduri sînt întoarse către o viață viitoare, dacă nu să regăsească inocența inițială? În secolul al XV-lea Italia își propune alte idealuri, însă nu vrea să vadă în ele decît o ,,renaștere'', după cum Luther, Calvin sau Zwingli nu vor vedea decît o „reformă'' în ruptura pe care o vor impune Bisericii pentru a introduce factori ai gîndirii moderne. În 1793, revoluționarii vor avea ca ideal pe Cato, Brutus și Scipio. Din această republică se va naște oare o putere autoritară? Geniul care instaurează această putere în folosul său se deghizează în împărat roman, după ce a fost în Egipt pe urmele lui Alexandru și ale faraonilor. Cartea de căpătîi i-a fost Plutarh, acele *Vieți paralele* care îi serveau drept carte de rugăciuni chiar și la Sfînta Elena, acea carte între cărți pe care David, exilat la Bruxelles, o recomanda lui Gros: „Recitește-ți Plutarhul" îi scria el. Bietul artist, cu sufletul sfîșiat între fidelitatea față de cei vechi și conștiința sa de modernist, nu va găsi altă cale de a rezolva dilema decît sinuciderea.

Dilema sa este dilema secolului al XIX-lea; interminabila ceartă dintre Antici și Moderni va produce martiri; înnoitorii, fie aceia numiți mai întîi „shakespearieni'' și apoi romantici, fie impresioniștii, exilați din saloane, toți acești pionieri vor fi condamnați de către oficiali, cărora instituțiile le-au încredințat misiunea de a apăra societatea împotriva oricărei manifestări a spiritului revoluționar, chiar și în domeniul esteticii.

Ciudat paradox. Expresia plastică se va găsi într-un decalaj bizar față de creația literară. Revoluția se realizase în gîndire, încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea; să notăm că, pentru a se elibera de apăsarea clasicismului, înnoitorii germani și englezi își căutaseră înaintași în miturile cețoase ale Nordului, iar Napoleon admira nu numai scrierile lui Plutarh ci și, în egală măsură, poemele lui Ossian, mistificare a scoția-

nului Mac Pherson, poeme care stîrneau iritarea lui David și îl determinau să judece cu severitate un tablou de Girodet. Totuși, voga acestor tradiții nordice lasă multă libertate, în momentul primelor impulsuri romantice, elanurilor noi ale sensibilității. Jean-Jacques Rousseau, de altfel, era stînjenit de puține obstacole atunci cînd, căutînd un sprijin pentru teoriile sale noi, se întorcea în timp pînă la bunul sălbatic.

Această reînviere a pasiunii pentru Antichitate, în perioada cînd se naște lumea modernă, este unul din fenomenele cele mai surprinzătoare ale Istoriei. Dezacordul între literatură și artele plastice infirmă tezele lui Dvorak despre unitatea tuturor expresiilor spirituale ale aceleiași epoci. Am putea, dimpotrivă, vedea în aceasta o justificare a teoriilor lui Wölfflin și Focillon asupra vieții formelor. De ce a apărut neoclasicismul în secolul al XVIII-lea, dacă nu fiindcă din barocul vlăguit trebuia să ia naștere contrariul său, deși această formă nu se apropie prin nimic de primul val romantic ce pusese atunci stăpînire pe sensibilitate și gîndire? Și această tendință, renăscînd datorită ritmului evoluției, va fi puternic încurajată de descoperirile de la Pompei și Herculanum.

Pictorii au fost nevoiți totuși să renunțe la speculațiile lor gratuite. David devine un pictor angajat; acest revoluționar fanatic, pasionat de politică, are puțin timp să mai picteze. Imperiul oferă imaginației sale un vast cîmp de inspirație. I se propune să ilustreze *Înmînarea drapelelor*, subiect ce putea exalta un spirit pasionat de glorie. Și atunci de ce coloneii cu pieptul acoperit de decorații aleargă precum atleții pe un stadion? Iar unul din ei se străduiește chiar să imite atitudinea lui *Mercur* al lui Giambologna! În *Încoronarea lui Napoleon* David fusese mai inspirat; acolo se putuse lăsa în voia geniului său, care nu credea decît în antichitate, și care, în forul său interior, nu prețuia decît natura; toate aceste portrete pe care le picta cu o oarecare grabă, căci îl distrăgeau de la tablourile sale de anti-

coman, ascund ceea ce avea mai bun talentul lui; el dă lumii picturii, într-o manieră specific franceză prin naturalețe și demnitate, un ultim exemplu al frumosului meșteșug tradițional pe care știuse să-l păstreze de la secolul al XVIII-lea, dar care nu se manifestase atunci decît într-o formă artizanală; el face din acest meșteșug o expresie genială a echilibrului omului reconciliat cu natura și care-și trage din această armonie fericirea invenției.

În ceea ce privește tablourile „gîndite", într-o străfulgerare de geniu, soluția găsită, totuși, de David consta în subordonarea imaginației impulsului novator al evenimentului. Întrucît *Moartea lui Le Peletier de Saint-Fargeau* a fost distrus de o familie căreia îi era rușine că printre strămoșii ei se afla un regicid, mărturie a acestui aspect al geniului davidian ne-a rămas doar tabloul intitulat *Marat*.

Citat cel mai adesea drept o fericită reușită a acestei inspirații revoluționare, *Micul toboșar Bara* nu aparține aceleiași tendințe. Nuditatea lui, indiferent de ce a vrut să facă David, nu are nimic eroic și este mai curînd o evocare elenistică, cu un anume aer efeminat cîtuși de puțin viril; te gîndești imediat la picturile de mai tîrziu ale lui Ingres. Tablou de o simplitate eroică *Marat* este cu adevărat punctul inițial al picturii moderne. Fără îndoială că această intuiție David a avut-o datorită convingerilor sale republicane; compozițiile lui din timpul Imperiului vor fi niște aparențe înșelătoare; *Marat* s-a născut dintr-o înțelegere între om și artist, ca de altfel și *Bonaparte traversînd trecătoarea Saint-Bernard*, unde trebuia să picteze doar portdrapelul Revoluției.

Un om va culege de la David această scînteie, un om care nu fusese elevul lui, ci al lui Guérin, alt clasic; inspirat de eveniment, Géricault a știut să considere educația primită, pe care a completat-o printr-o călătorie la Roma, drept o simplă metodă de lucru și nu un scop. Și el se „angajase"; o îndrăzneală necugetată l-a deter-

minat să se alăture muşchetarilor regelui, pentru a-l urma pe Ludovic al XVIII-lea, alungat din regatul recucerit de supremul zbor al Vulturului. Surprinzătoarea reconstituire realizată de Aragon în *Săptămîna patimilor*, şi care dovedeşte că un roman autentic este întotdeauna mai adevărat decît istoria cea mai riguroasă, ne face să vedem limpede cum această epocă agitată provoca în suflete un tumult de idei şi de pasiuni, şi în ce măsură evenimentul putea să zguduie sufletul lui Géricault. Reîntors din această escapadă, artistul nu a încetat să rămînă, tot timpul, în contact direct cu viaţa. A reuşit, în fine, să zdruncine arheologia care obseda spiritele, înfrînînd elanurile sufleteşti; se elibera astfel de o nouă formă de paseism, aceea a evului mediu, condamnată cu violenţă de David şi de Quatremère de Quincy, esteticianul neoclasicismului. Exemplul antic este pentru el doar o metodă, şi nu un scop. Ca un adevărat discipol al lui David, va face din corpul omenesc însuşi principiul artei. Natura nu-l interesează de loc, exceptînd calul, dar nici acesta nu-l va întoarce din drumul lui, căci forţa îmblînzită a nobilului animal fusese dintotdeauna o formă a umanismului.

Revenit din Italia, Géricault lucrează, la Paris, *Pluta Meduzei* pe care o expune la Salonul din 1819; dacă adoptă un subiect nou, ale cărui date el le studiază întreprinzînd o anchetă comparabilă cu aceea pe care Stendhal a făcut-o scriind *Roşu şi Negru*, el rămîne totuşi credincios formaţiei sale umaniste; faţă de tabloul lui David *Jurămîntul Horaţilor*, *Pluta* se găseşte într-un raport analog aceluia dintre *Laocoon* şi friza de la Parthenon. Folosind trupul omenesc pentru a exprima forţa, durerea sau moartea, Géricault transformă clasicismul davidian în baroc. Ciocnirea forţelor inspiră arta sa şi el adoptă subiecte care îi permit să pună în valoare, prin jocul musculaturii, resursele corpului, al acelui corp pe care nici el nu se poate împiedica să nu-l glorifice, chiar atunci cînd pictează *Pluta*, unde uită — după ce făcuse atîtea studii — că naufragiaţii

săi erau înfometaţi. În contact cu anticul şi cu Michelangelo, dobîndise o cunoaştere sigură a corpului omenesc, cunoaştere pe care Delacroix a neglijat-o; pentru acesta din urmă, corpul era mai curînd veşmîntul sufletului decît un organism anatomic. Géricault a mai păstrat de la clasicism simţul compoziţiilor în basorelief, foarte diferite de acelea ale lui Delacroix, căruia scena îi apare în mijlocul unei învolburări dătătoare de viaţă.

Géricault rezolvase dilema. Ce elan pur va cunoaşte şcoala! „Noua pictură" se născuse; dar, vai! o moarte prematură, precedată de o boală necruţătoare care paralizase forţa creatoare a artistului, răpeşte şcolii franceze pe acela care ar fi putut fi marele ei pictor din prima parte a secolului. Din cele trei mari compoziţii inspirate de „eveniment" pe care el le proiecta, doar *Pluta Meduzei* a fost realizată. Ce-ar fi fost *Cursa cailor berberi* în dimensiunea colosală pe care o schiţase la Roma? Ce minunată cadenţă ar fi imprimat zidului destinat să o primească! Cît priveşte *Tîrgul de sclavi negri*, ar fi arătat lumii ce putea inspira gîndirea politică unui pictor de geniu, eliberat de prejudecăţi. *Pluta Meduzei* este o compoziţie grandioasă, din nefericire întrucîtva denaturată de acea lamentabilă tehnică a picturii cu bitum pe care Géricault a experimentat-o acolo; pictura engleză — cel mai bun exemplu tehnic pentru pictorii acelei vremi — îl va determina să renunţe la ea, aşa cum atestă acele *portrete de nebuni* pictate la spitalul Salpêtrière pentru doctorul Georget; aceste efigii, care reprezintă ultimul efort al lui Géricault, puteau să deschidă picturii un drum nou: studiul atent al psihiologiei umane, în special al stărilor morbide, care să ne permită să înaintăm spre o cunoaştere mai bună a omului normal. Arătîndu-se interesat de bolnavii mintali, Géricault face iarăşi operă de precursor, dar acest drum se va pierde, şi această căutare a individualului printre meandrele sufletului în suferinţă, postulînd din partea artistului părăsirea oricărei subiectivităţi, nu va mai preocupa pe nimeni. Toate portretele din

acest mare secol al portretului vor răspunde tradiției genului, care înseamnă un compromis între trei factori: pictorul, modelul și tipul uman ideal dorit de societatea vremii. Géricault îl urma pe acest drum tot pe David, și în special pe acel David care se pictase pe el însuși voind, nu fără cruzime, să perpetueze în istorie această figură pe care o malformație fizică o făcea disgrațioasă. Eliberat, cînd se găsea doar cu el însuși, de toate constrîngerile sociale și mondene pe care le respectă în fața unui model străin, David se înfățișa aidoma, fără să se cruțe, și este ajutat în aceasta de faptul că se găsește în închisoare; pictează tot ceea ce este al lui și nu al altuia, îndeosebi defectul de pe figură; înflăcăratul revoluționar își așterne sufletul pe pînză, acest suflet care, după Termidor, îi atrăsese acuzația de a se lăsa exaltat de sînge. Pentru a atinge treapta supremă a geniului său, lui David îi trebuie un model pe măsura lui: Marat sau Napoleon. Efigia lui Bonaparte, pe care a schițat-o pe pînză în cursul a trei ore de poză, singurele pe care Napoleon le-a acordat vreodată unui pictor, este de o intensitate care face din artist un adevărat vizionar: el întrezărește în generalul învingător pe omul secolului.

După moartea lui Géricault, doi oameni ce se vor urî rămîn față în față pentru a ilustra „marea pictură franceză": Ingres și Delacroix. La Ingres, în ciuda serenității orgolioase inspirată artistului de convingerile sale, dilema atinge o fază acută. El nu crede decît în David, dar îl trădează pentru orice altceva: pentru desenele vaselor grecești, pentru goticul către care se uită pieziș, fără a îndrăzni să-l privească în față, pentru Rafael, care este zeul lui, pentru manierism chiar, dacă nu cumva această tendință — ceea ce este mai probabil — nu e la el spontană. Ingres va ieși, ca și David, din acest labirint de sentimente, datorită portretului; îi va adăuga nudul, ceea ce este același lucru, nudul fiind portretul unui corp. Faptul că pentru a face mai flexibilă șira spinării

 Marii Odalisce i-a mai pus cîteva vertebre supli-

mentare nu infirmă adevărul că Ingres, ce divaghează în tabloul gîndit, se regăsește pe sine în prezența realului. Nudurile și portretele au salvat de la dezastru pe acest mare pictor care este, poate, exemplul cel mai acut al contradicției în care se zbate secolul.

A fost oare această contradicție rezolvată de Delacroix? Recenta expoziție a artistului, pe care am organizat-o eu însumi, a dat naștere unei asemenea avalanșe de elogii nemăsurate, încît această celebrare riscă să deformeze valoarea exactă a unui om a cărui operă reprezintă, fără îndoială, cel mai mare efort pe care l-a făcut vreodată pictura. Trebuie să spunem de la bun început că un suflet frămîntat își poate păstra măreția, ceea ce este pe placul timpului nostru, înclinat să prefere pe cei neliniștiți celor armonioși.

Cunoaștem apostrofa adresată de Delacroix cuiva care îl lăuda că este romantic: „Vă înșelați. domnule, sînt un clasic pur". Măreția lui Delacroix constă în a fi fost, în Europa, singurul artist care a știut să exprime omul romantic *în totalitatea sa*, dar slăbiciunea lui rezidă în voința de a fi vrut să fie un clasic. Singurul studiu pe care l-a consacrat unui artist, și care a apărut în trei numere ale *Monitorului universal* din 1853, depășește dorința de a da dovezi de fidelitate Institutului, către care aspiră; a scris studiul din convingerea că avea o afinitate profundă cu Poussin.

Delacroix este un pictor de temperament care, printr-un efort lucid, și-a desăvîrșit arta supunînd-o conducerii de către rațiune. În ciuda voinței de clasicism, el rămîne încarnarea genială, în pictură, a romantismului. Există la el o aviditate de a cuprinde toate ființele și toate lucrurile lumii, de a exprima tot ce ține de om și tot ce ține de natură. Pentru acest pictor înnăscut, orice, sînge sau flori, e demn de penelul său.

Dar cum ar fi putut să nu se creadă „clasic" acest om care restituia „picturii istorice" căile și mijloacele ei, pictura istorică fiind un gen superior, celebrat de academicienii de odinioară

și de atunci, considerat singurul demn de a inspira un mare artist? Istoria urmează arheologiei; de îndată ce s-au desfăcut constrîngerile anticomaniei, apar altele, ce mai întîi hrănesc imaginația, dar imediat după aceea îi înfrînează avîntul. Totuși, Istoria, așa cum a pictat-o Delacroix, se situează în cîmpul unei imaginații romantice și nu în orbita clasicismului; concepție shakespeariană, ce proiectează trecutul într-o devenire apocaliptică, în timp ce, pentru clasicism, pateticul însuși e asimilat lumii ideilor. Și iată că istoria se va interpune între artist și realitate, așa cum făcuse și arheologia, pentru a îndepărta și mai mult momentul cînd acest secol al naturii se va recunoaște, în fine, în natură. O singură dată Delacroix a luat penelul gata să cadă din mîinile slăbite ale lui Géricault, acel penel care îl însuflețise pe David în timp ce-l picta pe *Marat.* Zilele revoluționare numite „Cele Trei Glorioase" i-au inspirat lui Delacroix, cucerit de întreaga forță a evenimentului, cea mai sublimă dintre compozițiile lui, unde atinge cu adevărat măreția antică, dacă nu în forma, cel puțin în spiritul ei, așa cum făcuse și Géricault: *Libertatea călăuzind poporul*, consacrată de posteritate sub numele de *Libertatea pe baricade*, tablou, fără îndoială, de avangardă, așa cum ne arată și destinul său postum. Expusă la Salonul din 1831, această operă, prea puternică pentru publicul burghez al Saloanelor, provoacă mai ales critici. Ludovic Filip, „regele baricadelor", a cumpărat tabloul care celebra tocmai ascensiunea lui la putere, pentru a nu nemulțumi opinia republicană; în principiu, tabloul era menit să împodobească Sala Tronului de la Tuileries; în fapt, a fost achiziționat pentru a fi scos din circulație; noul guvern monarhic, deși născut din voința poporului, consideră prea puțin educativă această glorificare a spiritului revoluționar și, după ce surghiunește tabloul în depozitele Luvrului, îl înapoiază pictorului, sub pretext că acesta ar fi dorit să facă unele retușuri. A trebuit să vină revoluția din 1848 pentru a scoate această operă

din uitare; dar a început curînd să stînjenească și noua putere; și numai datorită unui oarecare liberalism, pe care Napoleon al III-lea l-a practicat la început față de artiști, a fost acceptată în muzeul Palatului Luxembourg, pe care nu l-a părăsit decît pentru a ajunge la Luvru.

Imensă, opera lui Delacroix este, fără îndoială, opera cea mai încărcată de cultură care a ieșit vreodată din mîinile unui artist; toate miturile și faptele Antichității, Evului Mediu și Timpurilor Moderne converg, în imaginația lui, într-un fel de cult al oamenilor mari; această etică nu este, în fond, diferită de aceea extrasă din lectura lui Plutarh, dar de data aceasta ea este lărgită prin lectura lui Shakespeare.

Pentru a-l aprecia pe Delacroix la adevărata lui valoare, ar trebui fără îndoială să consimțim că expresia cea mai autentică a geniului său nu rezidă în tablourile mari, ci în operele de dimensiuni mai restrînse, în acele prodigioase desene și schițe, capodopere ale picturii, însuflețite de un temperament încă nedomolit de conceptul fals de „mare mașinărie". Voind să se impună ca un clasic, Delacroix a pictat și a prea pictat, pentru a-și asigura triumfurile în Saloane. Nu se va insista nicicînd destul asupra răului produs încă din secolul al XVIII-lea, de estetica tabloului de Salon, ce impune artistului drept obiectiv să placă unui public și unui juriu în loc să-și satisfacă exigențele proprii. Ar fi destule motive să studiem evoluția tabloului de Salon la Delacroix, în raport cu exigențele juriului, studiu ce nu s-a întreprins pînă acum. Dacă cele mai frumoase tablouri sînt cele de început, aceasta se datorește oare numai tinereții artistului, sau și faptului că juriile din timpul Restaurației au dovedit un incontestabil liberalism, în timp ce juriile din timpul Monarhiei din iulie au fost, poate, cele mai stupide din tot secolul? *Barca lui Dante*, *Masacrul din Chios*, *Sardanapal*, *Libertatea*, *Bătălia de la Nancy* iată tot atîtea capodopere în care Delacroix se lasă în voia impetuozității temperamentului său romantic; dar inspi-

rația slăbește atunci cînd vrea cu orice preț să picteze istoria; eșuează în moliciune în *Cucerirea Constantinopolului de către cruciați*, în banalitate în *Sultanul Abd-der-Raman*, și în *Bătălia de la Taillebourg*; acest din urmă tablou, făcut după o schiță foarte frumoasă, este atît de plat realist încît nu mă pot împiedica, văzîndu-l, să mă gîndesc la crudele cuvinte ale unui critic, ce spune că Delacroix lua picioarele cailor drept picioare de vacă, același Delacroix care, totuși, făcea să țîșnească pe hîrtia sau pe pînza pregătite pentru schiță atîția sublimi cai înaripați! Ceea ce dovedește că imaginația lui era puternic constrînsă de acel Salon care-l obseda, și că forța creatoare se reîntîlnea cu inspirația doar atunci cînd era lăsat cu sine însuși, ca în cazul plafonului Galeriei Apollo sau al picturilor Bibliotecii Camerei deputaților. Compoziția de la Luvru și ansamblul de la Cameră celebrează o temă îndrăgită de Delacroix: triumful civilizației asupra barbariei, al inteligenței asupra instinctului. Dar, în fața celor două hemicicluri ale bibliotecii, trebuie să recunoaștem că Delacroix, ca un adevărat romantic, e mai bine inspirat de barbarie, revelație care l-ar fi exasperat! Într-adevăr, dacă idilicul *Orfeu venind să-i îmblînzească pe Grecii încă sălbatici și să-i învețe artele păcii* este o reunire agreabilă și întrucîtva fantomatică de corpuri ce suferă de acea debilitate musculară, tipică lui Delacroix, cel de după anii treizeci, ce-am putea spune de iureșul din *Atila urmat de hoardele barbare, călcînd în picioare Italia și Artele*! Calul teribilului hun este unul din roibii cei mai epici pe care i-a produs pictura! Coama sa leonină o evocă pe aceea a calului lui Constantin, operă a lui Bernini.

Ansamblul bibliotecii Camerei este un exemplu puțin obișnuit de decor în întregime gîndit și executat de către un mare artist, exemplu atît de rar încît trebuie să ne reîntoarcem la plafonul Sixtinei lui Michelangelo pentru a regăsi ceva analog; în majoritatea cazurilor temele ce trebuiau ilustrate fuseseră dictate artiștilor de lite-

rați sau de mecenați. Și aici stă, fără îndoială, forța unică a geniului lui Delacroix; el nu ilustrează Istoria; la el forma se naște din ideea pe care a conceput-o, e un elan pur, așa cum dovedesc miile sale de desene, elan ce însuflețește și schițele și care se frînge, adesea, în marile compoziții. A fost cel mai literar dintre pictori; cultura sa întinsă, legăturile strînse cu spiritul timpului său, vigoarea gîndirii proprii, drama intimă a vieții sale de om, drama vocației sale de artist, înalta probitate a geniului, însușirile moraliste ale gîndirii sale, fac din opera lui un teritoriu fără limite pentru exegeți, așa cum e opera lui Goethe, cu care se leagă de altfel prin multe aspecte,[1] încît aș spune bucuros că i se potrivesc vorbele lui Paul Claudel, pe care le știu de la fiul acestuia, Pierre: „Nu se vor sătura niciodată, după moartea mea, să hăcuiască pădurea claudeliană".

Mai curînd decît un „pictor de avangardă", Delacroix este reprezentatul suprem al vechii doctrine *ut pictura poesis*, extrasă din cîteva versuri ale lui Horațiu; denunțată de Lessing în *Laocoon* (1766), această teorie care legitimase atîtea rătăciri ale picturii, cerea ca între un poem și un tablou să existe, din punct de vedere estetic, o analogie; dar, lansînd această chemare, Lessing o lua prea mult înaintea vremii sale; revendicarea unor legi proprii artelor plastice, revendicare ce a dat naștere artei moderne, nu va deveni realitate decît după mai bine de două secole, atunci cînd datorită lui Wölfflin și Riegl, ea va sta la baza criticii și a istoriei de artă.

Pășind în lumea modernă, căreia, pe plan politic îi dăduse naștere, Franța se va izbi, încercînd să creeze un limbaj pictural nou, de barierele unei tendințe pe care Revoluția nu o întrerupsese. În alte țări, unde nu existau aceleași obstacole, cîțiva pionieri au inventat, în chip spontan, o viziune nouă și totodată, procedeele potrivite pentru a o exprima.

[1] vd. Germain Bazin, *Delacroix și Goethe*, în *Revue des Deux Mondes*, 1 iunie 1955.

Există în pictura spaniolă, între școala lui Velázquez și Goya, un mare gol care, în secolul al XVIII-lea, e umplut de artiști chemați din Franța sau din Italia. Bourbonii, străini, ca și primii habsburgi, de lumea iberică, reînnoiesc politica artistică a acestora din urmă, care instituiseră o artă aulică, ce nu spunea nimic sufletului profund al Spaniei; Filip al IV-lea, regele *castizo*, pusese capăt acestei situații atunci cînd îi dăduse lui Velázquez posibilitatea să-și încerce șansele. Rezultase de aici un fel de pictură medie, în care se amestecau manierele unor Louis-Michel van Loo, Corrado Giaquinto, Raphael Mengs. Goya a practicat la început tocmai această estetică banală, mai ales în cele vreo șaizeci de cartoane pentru tapiserii care îi fuseseră comandate. Se arată mai liber, totuși, în portrete, profitînd de lecția lui Velázquez și transpunînd într-o factură fremătîndă și grăbită maniera meditativă a maestrului său. Dar, în 1793, în urma unei boli grave, de origine incertă, rămîne surd; și în chip paradoxal, tocmai în acea perioadă, ia naștere iubirea furtunoasă cu faimoasa ducesă de Alba. Goya devine atunci el însuși; acest pictor de curte, academician de la vîrsta de douăzeci și opt de ani, acest pictor rafinat, favorit al frumoaselor și elegantelor madrilene, capătă o aprigă conștiință a acelor vremuri de tulburări, așa cum va face mai tîrziu un alt spaniol, Picasso. Cele două aspecte ale operei lui Goya exprimă însăși imaginea Spaniei de atunci, care se va trezi zvîrlită în drama lumii moderne. Încă plină de bogății, datorită Indiilor, țara ale cărei destine vor fi, timp de treisprezece ani, în mîinile lui Godoy, acest prostănac frumușel ce se erijează în stăpîn absolut, încurajat de dragostea Mariei-Luisa și de apatia lui Carol al IV-lea, era întradevăr Spania tapiseriilor lui Goya, acea Spanie agreabilă, senzuală și întrucîtva adormită, țara acelor *petimetres*, *petimetras*, *majos*, *majas*, *manolos* și *manolas*. În timpul guvernării lui Godoy se va naște Spania tragică și halucinantă a *Capriciilor* și, curînd, cea a *Dezastrelor războiului*, în

care se vor trezi pasiunile violente și gustul sîngelui: această înflăcărare, îndreptată împotriva invadatorului ce va fi primit mai întîi ca eliberator, Spania o va întoarce curînd împotriva ei însăși, pătrunderea ideilor liberale în furgoanele invadatorului făcînd să renască, prin reacție, fanatismul religios și absolutist. Dintr-un stat ros pe dinăuntru, dar rezistînd încă prin tradiție, se va naște un stat anarhic ce va fi de acum înainte scuturat de convulsiuni periodice. Goya va ști să se mențină la suprafață în timpul diferitelor regimuri ce s-au succedat în Spania, să rămînă pictorul oficial al lui Joseph ca și al lui Ferdinand al VII-lea, și să se strecoare prin sita epurărilor. Are prilejul să experimenteze limbajul pictural ce convine noii sale inspirații romantice atunci cînd i se comandă să decoreze fresca cupolei bisericii San Antonio de la Florida din Madrid, în 1798. Deși sanctuarul e situat în noul domeniu regal de la Florida, nu e vorba de o operă aulică; în această biserică, loc de pelerinaj foarte popular, artistul e liber să picteze ce vrea și cum vrea.

Decorarea capelei San Antonio de la Florida, inaugurată în 1799, este unul din momentele cardinale ale istoriei picturii. Miracolul Sfîntului Anton de Padova, pe care Goya l-a desfășurat ca un inel în jurul cupolei, este pentru artist un pretext ca să picteze o adunare populară; populismul în scenele religioase era o tradiție veche dar în regres în secolul al XVIII-lea; Goya o reînvie, dar nu aceasta era noutatea întreprinderii sale. Îndrăzneala artistului a constat în aceea că a pictat aceste opere lăsîndu-se în voia inspirației, fără o pregătire, fără o schiță prealabilă[1] și într-o manieră grăbită, ceea ce este în evident contrast cu maniera neoclasică a lui David, contemporanul său. Și astfel fresca, ce

[1] O anumită pictură recent descoperită nu este o schiță, așa cum s-a pretins, ci o copie fidelă. Schițele din colecția Villagonzalo atestă existența unor deosebiri considerabile față de frescă, ceea ce dovedește execuția improvizată a operei.

fusese întotdeauna o operaţie mentală, necesitînd o îndelungată elaborare, este tratată de Goya ca o schiţă pe care artistul o improvizează pe măsură ce o execută, nerespectînd nici măcar desenul original gravat pe grund. Anul 1799, cînd e inaugurată cupola bisericii San Antonio, reprezintă cu adevărat punctul iniţial al picturii moderne. Goya a pus capăt, în chip deliberat, subordonării picturii faţă de arta statuară, subordonare impusă din nou de estetica neoclasică, şi creează acel joc liber ce convine tuturor impulsurilor temperamentului, joc care va fi de acum înainte pictura, meşteşug în chip esenţial subiectiv, răspunzînd acelei pasiuni expresioniste ce va pune stăpînire pe artiştii romantici şi îl însufleţeşte pe Goya, pentru care a picta, înseamnă, înainte de toate, a da la iveală propriul său mesaj. Evenimentul va fi acela care va furniza pictorului materia necesară pentru a folosi resursele acestui nou meşteşug; revolta madrilenilor împotriva francezilor din 1808 şi cumplitele represalii care i-au urmat vor da naştere, cîţiva ani mai tîrziu, celor două faimoase tablouri politice: *Doi mai* şi *Împuşcarea răsculaţilor* (*Trei mai*) executate într-o manieră concisă ce transformă aceste victime ale Istoriei în nişte paiaţe tragice. Goya se înscrie aici în acel filon eroic care i-a inspirat lui David pe *Marat*, lui Gros, *Eylau*, lui Géricault, *Pluta Meduzei*, lui Delacroix, *Libertatea pe baricade*, lui Rude, *Marseilleza*, şi lui Picasso, mult mai tîrziu, *Guernica*; acest filon epic ar fi trebuit să fie unul dintre marile focare de inspiraţie ale picturii moderne; din tot felul de motive, el s-a găsit înlăturat din cîmpul de activitate al artei şi nu a dat naştere decît cîtorva capodopere izolate.

Goya va merge şi mai departe. Traumatismul provocat de boală îl va obliga pe artist să se auto-depăşească a doua oară. Era cît pe-aci să moară la şaptezeci şi trei de ani; pictă atunci ceea ce s-ar putea numai testamentul lui: cele paisprezece picturi cu care a împodobit Quinta del Sordo, casa ţărănească pe care o cumpărase

în apropiere de Manzanarès. Sînt viziuni de coşmar, aşternute pe pînză de un penel furios; monştrii lui Hieronymus Bocsh, cu alcătuirea lor complicată, par nişte jucării de copil pe lîngă creaturile fantastice pe care Goya le eliberează din lumea tenebrelor. Goya pare că-şi extrage suprema înţelepciune din spectacolul nebuniei omeneşti, aşa cum făceau unii filozofi ai Renaşterii. Nici expresioniştii contemporani cei mai îndrăzneţi, ca Soutine, de pildă, nu vor merge mai departe decît Goya în mînuirea prodigioasă a pensulei, care pare într-adevăr acţionată de gesturile unei scriituri automate. În aceste opere explozive, pe care le-a pictat probabil către 1820, surdul genial, închis în lumea visurilor sale, a obligat pictura să vorbească un limbaj în care era acumulată întreaga ei violenţă expresivă. Goya marchează sfîrşitul şcolii spaniole printr-un mesaj suprem care, de altfel, nu va fi recunoscut decît mult mai tîrziu, dar remarcabil e faptul, că acest mesaj exista, în germene, într-un fel de curent subteran al picturii spaniole, acea *veta brava* de care vorbeşte Lafuente Ferrari referindu-se la Herrera: unele personaje din tablourile lui Herrera anunţă pe acelea de la Quinta del Sordo.

Lecţia solitarului de la Quinta del Sordo nu a fost cîtuşi de puţin înţeleasă. Romanticii îl vor ignora pe Goya şi acela care îl va redescoperi, a fost, paradoxal, Manet. Adevăratul izvor al artei romantice nu se află în Spania, ci în Anglia. Într-adevăr, arta engleză este aceea care îi va elibera pe Géricault şi Delacroix de constrîngerile şcolii davidiene. Şcoala engleză nu părea hărăzită unui atît de frumos destin. Încercarea lui Reynolds de a crea din nou un meşteşug se soldase, în definitiv, printr-un eşec; din eforturile lui se născuse tehnica unsuroasă şi factice a lui Lawrence. Totuşi englezii, datorită contactului direct cu natura, vor ajunge să se elibereze de convenţiile şcolii. Sursa peisajului modern romantic şi impresionist, se află în Anglia; o întîlnim la desenatorii şi acuareliştii care, la sfîrşitul secolului al

XVIII-lea, rătăcesc prin sate în căutarea motivului pe care îl găsiseră mai ales în vechile monumente gotice. La început descriptive, aceste acuarele devin din ce în ce mai libere; artistul intenționează nu atît să repete pe hîrtie structuri cît să sesizeze capriciile schimbătoare ale luminii. Turner, care, în timpul vieții, a străbătut Europa în lung și în lat, cu cutia de acuarele în mînă, a reușit să realizeze această metamorfoză a luminii; el a rămas astfel în contact cu natura, ceea ce a împiedicat o posibilă sterilizare a sensibilității lui, sterilizare căreia artistul ar fi putut să-i cadă victimă dacă, în singurătatea atelierului său, s-ar fi complăcut în visări. Și totuși, Turner nu este un om al naturii, așa cum vor fi Bonington, sau Constable. Obsesia romantică a trecutului îl chinuie pe acest om fără cultură, care a învățat tîrziu să scrie și a asimilat, de bine de rău, mitologia, istoria antică și chiar pe cea contemporană; la bătrînețe, asistînd la dezvoltarea căilor ferate, a compus acel tablou vizionar intitulat *Ploaie, vînt, viteză*. Talentul fiindu-i recunoscut de timpuriu — a devenit academician în 1802 — s-a eliberat de orice aservire, și a fost, în fapt, primul artist modern, alături de Géricault, ce nu s-a mai subordonat comenzilor, făcînd astfel din pictură o aventură personală. Rămas, cu obstinație, celibatar, a ajuns ipohondru, s-a închis — atunci cînd nu rătăcea prin Europa — într-un atelier din Chelsea, ticsit de cartoane pentru desene; acolo a elaborat pînzele populate de fantomele visurilor sale, izvorîte din cărți: Ulise, Agripina, amiralul Tromp, Nelson. Voia să fie asemenea lui Claude Gellée care era și el un autodidact ce iubea cultura. Dar visurile lui Claude îl duceau înapoi, către o vîrstă de aur cînd omul și natura trăiau în armonie; în visurile lui, Turner întrezărește o lume de forțe în luptă, în mijlocul căreia omul se zbate ca să se apere, învolburări ale elementelor dezlănțuite, neliniștitoare miraje de lumină ce par a fi viziuni de pe o altă planetă.

Dar Turner n-a știut să creeze o tehnică în ulei la fel de liberă ca aceea la care ajunsese în acuarelă. Noroaiele sale învolburate derivă din încercările infructuoase ale lui Reynolds. Meritul de a fi descoperit o nouă manieră de a picta în ulei va reveni unui alt pictor englez, din generația următoare: Constable.

Înaintea lui Constable, datele senzoriale prin care omul percepea universul erau numai de ordin vizual. Lumea era asemenea unui spectacol, regizat sau natural, în funcție de pictor, dar întotdeauna simțită ca o „lume exterioară", ca un mediu destinat altor regnuri, independent de acela în care domnea omul, și considerat de acesta, atunci cînd își recunoștea o legătură cu el, doar ca decor, ca „teatru" al activității sale. Constable ne aruncă dintr-odată în substanța lumii. Pămîntul este marea lui descoperire. Ce era pămîntul înaintea lui Constable? Sol întărit ca niște lespezi, pictorii îl reprezentaseră drept soclul pe care trăia omul, statuie sau furnică în funcție de proporțiile care i se acordau în lume. Sub această epidermă, netedă la Poussin, tare, crăpată, coșcovită ca pielea unui bătrîn la Ruisdael, Constable descoperă carnea tremurătoare a pămîntului. Ne dezvăluie universul misterios revelat de arăturile de toamnă. Sub crusta amorfă, întărită în timpul verii, fără miros și pe care degetele o sfarmă transformînd-o în praf, brăzdarul dă dintr-o dată la iveală o substanță caldă, lipicioasă ca sîngele, sufocîndu-te cu mirosurile ei grele, fumegîndă precum măruntaiele unui animal ucis. Fiul morarului din Suffolk a cunoscut aceste voluptăți. Mi-l închipui țăran, luînd pămîntul în mînă, pipăindu-l, aspirîndu-i aroma îmbătătoare ce captează în ea miasmele substanțelor hrănitoare pe care le conține în germene. Este „Gaia cu sînii bogați" a lui Hesiod, ce poartă în pîntecele ei universul; dacă l-am despica ar țîșni din el pîinea și vinul, pînza de in care ne îmbracă, pietrele cu care ne construim casele, cărbunele, izvor de energie, aurul, diamantele, rubinele, chihlimbarul, jadul cu care ne împodobim.

Toate acestea, bulgări de pămînt și pietre prețioase, există într-adevăr în substanța magnifică, lipicioasă și roșietică, în pămîntul tablourilor lui Constable; este substanța mamă a tuturor substanțelor, lutul din care Iehova l-a făcut pe Adam. E atît de caldă, de vie, încît pare fluidă ca o materie în fuziune; este pămîntul englezesc, pămînt acvatic, un fel de stare intermediară între apă și uscat, pămînt umed, înmuiat, spongios, de-abia mai puțin ductil decît oceanul noroios care îi scaldă marginile și pe care apasă un cer cu nouri grei și denși, încît cele trei elemente care compun peisajul — pămîntul, cerul și apa — par să se amestece aici într-o substanță unică. Trebuie să te fi bălăcit în noroiul englezesc, să fi rătăcit pe oceanul cîmpiilor de aici, undeva într-un comitat din sud, ca să simți cum acest infinit, pe care alții l-au căutat în spațiu, iobagul legat de glia străveche, îl găsea în pămînt, substanța primordială, inepuizabilă, insondabilă ca oceanul.

Priviți schița *Cal care se cabrează*. Cu cîtă greutate își scoate călărețul bidiviul său rustic din noroi! Va scăpa oare din noroiul orginar din care e făcut? Gras, lipicios, aderent, tentacular, pămîntul lui Constable îmi amintește sublimele cuvinte ale unui țăran din Beauce, la o vînătoare. Întrucît mă miram că, după ce mersesem cam două sute de metri pe ogor, sub bocanci se formaseră un fel de tălpici de noroi de vreo douăzeci de centimetri grosime, mi-a spus: „Aici pămîntul e prietenos". Dar unde nu e prietenos acela care, pentru noi oamenii, înseamnă muma — Gaia? Nu reprezintă ea Dragostea? Ce bătăi fierbinți ale inimii fac să tresalte sînii ei bogați? Este fiorul lui Eros, principiul-frate, care face ca substanțele și ființele să descopere afinitățile pe care le au unele cu altele și le îndeamnă să se împreuneze.

Acest fior al iubirii universale face să vibreze ca o liră sufletul omului romantic. Această aspirație arzătoare și-a părăsit forma ei individuală pentru a se identifica cu ceva ce se găsește dincolo

de ea; timp de secole, omul o satisfăcuse prin ideea de Dumnezeu; renunţînd la Dumnezeu, omul romantic transferă asupra universului dorinţa sa de infinit. Un Ruisdael simţise de mult fiinţa lumii, dar o simţise ca o forţă ostilă, străină; „tăcerea spaţiilor infinite" îngrozea sufletul lui pascalian sortit singurătăţii. Într-un puternic elan al fraternităţii, Constable simte tot ceea ce leagă sufletul lui de univers, de lanţul etern al fiinţelor şi al lucrurilor. „A picta nu e decît un alt cuvînt pentru a simţi", spunea pictorul. El inaugurează estetica senzaţiei. Tablourile sale revelează simţuri ghiftuite, un suflet exaltat şi neliniştit la gîndul că nu va putea spune tot ce îl apasă. Nici un pictor nu va exprima, mai adînc decît el, panteismul romantic. Théodore Rousseau, prea cerebral, va lăsa senzaţia să îngheţe în bătaia vîntului rece al pozitivismului ştiinţific. Chiar Courbet, acel Courbet al gliei, rămîne omul unei anumite regiuni; el pictează nu pămîntul, ci un anume pămînt, ca un adevărat francez ce este. Doar un pictor englez putea să fie capabil să-şi lărgească sufletul într-un puternic elan liric, pînă la dimensiunile universalului.

Gloria artiştilor francezi în această primă parte a secolului al XIX-lea a constat în a nu fi evitat conflictul, şi în a se fi comportat ca nişte eroi ce luptă pînă la triumful final. Această luptă va căpăta, în Europa, o valoare exemplară. Într-adevăr, dacă exceptăm impulsul pe care peisajul îl datorează şcolii engleze, întreaga pictură europeană a fost constrînsă la un fel de resemnare în faţa ineluctabilului, fără ca artişti să aibă măcar conştiinţa situaţiei periculoase şi precare în care se găsesc. În Germania, ca şi în Anglia, pictorii nu văd alt mijloc de a se elibera de constrîngerea anticului decît un conformism şi mai rău, acela inspirat de pictura italiană din prima parte a Renaşterii. În Germania nazareenii, în Anglia prerafaeliţii şi în Franţa ingriştii, evadează din această absurditate care îi îndepărtează de realitate mai mult chiar decît anticul,

acesta din urmă asociat strîns cu modelul viu de către promotorii săi. Ei încearcă într-un fel să sfarme jugul; cei mai mulți, artiștii din ,,Vechea Vienă" de exemplu, adaptează o plastică rezultată din imitația statuilor la exprimarea peisajului realist sau a unor scene inspirate din viața contemporană; rezultă din aceasta nu opere de artă ci o imagistică, desigur încîntătoare datorită parfumului trecutului care ne emoționează tocmai pentru că ea nu conține nimic atemporal.

Cîțiva oameni, totuși, vor îndrăzni să elibereze pictura de Istorie, și să redea artei puterea de expresie morală și socială pe care o avea în evul mediu. Millet, Daumier, Courbet, deci aceia care au fost numiți „realiști", se inspiră din drama omenească și vor să prezinte viața grea pe care o ducea atunci poporul. Millet exaltă tragedia țărănească, obositoarea muncă a cîmpului, izvor avar al vieții omenești. Courbet oferă citadinului viziunea unei omeniri colosale, foarte aproape încă de viața frustă. Cu el începe, într-adevăr, scandalul. Înainte, impresia scandaloasă produsă de pictori era de ordin estetic, acum ea privește și domeniul moravurilor. Publicul burghez simte că aceste figuri noi ce apar în pictură reprezintă niște revendicări socialiste, și de altfel însuși Courbet a mărturisit deschis acest lucru. Cînd a apărut, la Salonul din 1851, *Înmormîntarea la Ornans*, ce are gravitatea unui sfînt Mormînt din evu mediu, s-a spus chiar că acest tablou e „făcut ca să te scîrbească să fii înmormîntat la Ornans". Privirea lui Coubert nu se mai înalță, ca aceea a lui Corot, către orizont, ci se oprește asupra lutului obscur al obîrșiei noastre; instinctul îl atrage către animalul sălbatic și, în peisajele lui, evocă vîrstele pămîntului anterioare apariției omului. I-a trebuit, ca să se exprime, o tehnică potrivită; acest salahor al picturii a inventat-o în întregime, el însuși, reînnoind, deși într-o manieră mai puțin subtilă și fără să-și dea seama, experiența lui Constable. Suprapunerile de tușe uniforme de culoare, așezate cu spatula, zgîriate apoi pentru a se putea vedea ce se

ascunde sub ele, au luat naștere din negarea picturii tradiționale, acea pictură transparentă, a cărei magie rezultă din reverberările în adîncime ale glasiurilor; Delacroix moștenise acest fel de a picta de la Maeștrii săi, dar, odată cu trecerea anilor, se lasă preocupat de alte cercetări. După ce a pus la punct această tehnică personală, Courbet are la îndemînă un procedeu pe care îl mînuiește cu virtuozitate. În peisajele sale cele mai reușite, penelul e folosit doar pentru umbre; în ceea ce privește restul, pictorul sfărîmă pastele, împingîndu-le pe pînză cu paleta înclinată, în așa fel încît straturile mai profunde să iasă la suprafață, obținînd astfel o materie grasă și senzuală. Așa cum Constable procedase cu treizeci de ani înaintea lui, Courbet a sfîșiat omogenitatea țesutului picturii, deschizînd calea unor cercetări viitoare, în mai mare măsură decît Delacroix, căruia i se atribuie în mod mult prea insistent o influență preponderentă asupra impresioniștilor.

Courbet dovedise că autodidacticismul putea fi un mijloc de distrugere a barierelor care împiedicau avîntul spre viitor al picturii. Și, deși în tinerețe pictase ca toată lumea, și privise atent pe maeștrii de la Luvru, mai tîrziu, în contact direct cu natura, și-a făurit un instrument nou. Daumier fost autodidactul pur; apucîndu-se tîrziu de pictură, a învățat-o singur. Metoda lui constă în a pleca de la zero. Această căutare instinctivă face ca multe din tablourile lui să fie informe, dar în altele, ca *Republica hrănindu-și copiii și instruindu-i*, el realizează dintr-odată măreția monumentală, și dovedește că, adeseori, geniul nu rezistă în fața simplității. Însuși succesul pe care l-a avut în 1848 acest tablou, prezentat la concursul ce fusese instituit în vederea creării unei efigii oficiale a Republicii, și la care participaseră încă nouă artiști, a făcut să apară mai limpede singurătatea unui om ce era apreciat, fără îndoială, mai mult pentru convingerile sale revoluționare decît pentru arta lui. Juriul, dorind să rezerve comanda gloriosului artist persecutat

de Monarhia din iulie, l-a rugat să execute o schiță de dimensiuni mai mari și i-a dat un avans de cinci sute de franci pentru a-i ușura munca. Surprins, artistul nu a putut niciodată să se decidă să înceapă lucrul. Pictase, în elanul inspirației, un tablou; i se cerea să facă din el o pictură; ceea ce pentru el era o operă, pentru ceilalți nu era decît o schiță. Neînțelegerea era totală. Daumier descoperise adevăratul procedeu al picturii romantice, adică acea proiecție fidelă a temperamentului pe pînză, ceea ce un alt autodidact în ale picturii, Victor Hugo, inventase în chip spontan în desenele lui geniale, libertarism pe care Cézanne îl va adopta, din instinct, în prima sa perioadă. Pictorii de la Patruzeci și opt au păstrat din romantism stilul epic, exagerările excesive, intensitatea dramatică. Daumier se interesează, încercînd un sentiment de milă, de viața oamenilor de la orașe, striviți de industrialism dar mereu mîndri; nu există, poate, document mai emoționant despre povara condiției umane ca *Supa* sau *Spălătoreasa* de la Luvru. Realiștii moderni nu vor păstra din romantismul de la Patruzeci și opt decît dezamăgirea, și vor părăsi forma exaltantă. Chinuiți de o nemiloasă luciditate, Degas, Lautrec se vor înverșuna să distrugă vechile iluzii omenești, și vor diseca, făcînd dovada unei obiectivități necruțătoare, moravurile și tarele contemporanilor lor.

Corot, orbul divin, va străbate secolul fără să-i cunoască neliniștile. Geniul francez al sociabilității va învinge, în cazul său, incantația singurătății; în acele timpuri lacome, el a fost pictorul evanghelic ce a izbîndit prin iubire, mai mult decît au făcut-o alții prin energie. În privirile pierdute ale figurilor sale visătoare tremură imaginea peisajelor lui, în care vibrează o umanitate latentă. Cît despre marea dilemă ce-i chinuie pe artiști, el a rezolvat-o scindîndu-și opera în două părți. Una pentru lume și alta pentru el. Cea de a doua a început să fie cunoscută de public doar după douăzeci de ani; prima o rezerva Saloanelor și succesele pe care le-a cunoscut acolo au determinat

o supărătoare înmulţire a ei, depăşind orice măsură în a doua parte a carierei sale. Corot a avut meritul de a-şi fi format, în faţa naturii însăşi, o tehnică cu totul personală, făcînd un tablou din ceea ce fusese pînă atunci, la peisagişti doar o simplă bolmojeală; la Roma colegii şi-au bătut mai întîi joc de acest pictor care lucra în mijlocul naturii, dar apoi i-au urmat pilda. Nu pictează decît ceea ce vede şi cum vede, dar face în aşa fel încît să nu privească decît ceea ce corespunde instinctului său secret de clasic: Roma, Toscana, lacurile, cîmpiile blînde şi satele Franţei. Totuşi, după ce a fost asimilat prin contemplare, tabloul e realizat într-un fel de transă care face din acest clasic, ce picta ca un romantic, adevăratul precursor al impresionismului. În acest cîmp restrîns, penelul lui Corot, care pictează aproape numai la faţa locului, macină, frămîntă, modelează o materie foarte puţin diluată, relevînd cîteodată, printr-o pastă mai generoasă, o lumină mai intensă, fără să recurgă însă niciodată la excrescenţe.

În această factură rapidă, ce răspunde impresiei directe sau impresiei imediate, rezidă maniera romantică; peisagiştii englezi o descoperiseră înaintea celor francezi. Nu trebuie să uităm totuşi că adevăratul inventator al impresiei schiţate după natură a fost, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, surprinzătorul peisagist Pierre-Henri de Valenciennes, a cărui întreagă operă s-a păstrat la Luvru, datorită unei donaţii. Existau în Valenciennes doi oameni; odată cu el ia naştere în peisaj neînţelegerea căreia impresionismul îi va pune capăt, neînţelegere care făcea ca activitatea unui artist să se scindeze în două părţi, una oficială şi alta privată. Era dotat cu o sensibilitate fremătătoare care îl făcea să sesizeze în studiile în ulei, realizate cu un penel tot atît de sprinten ca acela al acuarelistului, cele mai fine nuanţe ale luminii. Toate picturile sale, realizate în grabă, sînt căutări ale unui luminist şi avem surpriza să constatăm că îl interesau nu atît monumentele cît spaţiul şi că, cel mai adesea,

căuta să se situeze într-un loc unde vederea sa putea îmbrățișa cît mai mult, cum ar fi grădinile Farnese de pe Muntele Palatin, grădinile Borghese, sau malurile lacului Nemi, urmărind să capteze efectul trecerii luminii prin spațiu. Curiozitatea lui o depășește cu mult pe aceea a vremii sale, pe a lui Corot, și anunță chiar pe aceea a romanticilor englezi; va face studii de nori ca și Constable, va picta, înaintea lui Turner, efecte de ceață, de ploaie și de vijelie; ba chiar, așa cum va face mult mai tîrziu Monet, va studia același peisaj sub efecte de lumină diferite. Se arată interesat de orice și nenumăratele lui desene ne dezvăluie o curiozitate universală avînd ca obiect natura, curiozitate ce o anunță pe aceea a lui Théodore Rousseau. Pentru Valenciennes, de pe atunci pictor modern, a vedea este o operație ce nu se poate realiza decît dacă se folosește, ca auxiliar, și mîna; a vedea și a reproduce formează o unitate. Ni-l închipuim pe acest mare singuratic, care a înconjurat Mediterana, mergînd liniștit în mijlocul naturii, de care e îndrăgostit; a fost unul din oamenii pentru care plăcerea de a trăi consta în ritmul lent al mersului, favorabil contemplării; îl pasionau călătoriile pe jos, pe care le practicaseră odinioară cei ce iubeau cu adevărat natura, discipolii lui Jean-Jacques Rousseau. Diligența o lăsa „ignoranților bogați ce străbat lumea ca niște cufere", și își sfătuia elevii să călătorească ziua, în etape scurte, „dacă e posibil călare și cel mai adesea pe jos precum Ermitul". Reîntors la atelier e un alt om. Caută natura în lecturile din Virgiliu sau Homer și, chiar dacă își mai consultă studiile în peisajele cu subiecte idilice sau bucolice pe care le pictează în atelier și care i-au asigurat reputația, nu mai rămîne nimic, spre deosebire de Claude Lorrain, din impresia sensibilă. Nu e un artist adevărat decît pe ascuns.

Atît de bine ascuns a fost tezaurul studiilor lui Valenciennes încît a rămas necunoscut multă vreme, pînă în zilele noastre. Maniera aceasta de o virtuozitate spontană va reapare în Franța la
 Delacroix, la englezul Bonington, prietenul său,

la peisagistul Paul Huet, care a fost un precursor; iar exemplul englez va ajuta pe acești romantici să se desprindă de maniera descriptivă și literară a clasicilor; Corot va ignora influența engleză și la el tehnica frămîntării pastelor, de tradiție franceză, diferă esențial de pasta moale, așternută din belșug, procedeu derivat din acuarelă, propriu lui Huet, Bonington și Delacroix.

Deșertăciune a epitetelor și a clasificărilor! Maniera lui Théodore Rousseau este mult mai puțin romantică decît aceea a lui Corot, cel puțin în epoca maturității; căci a cunoscut și el, călătorind prin Normandia și prin Auvergne, vîrsta exaltării impresiei (se apropia de treizeci de ani). Dar pădurea va face din el un alt om. Sub copacii imenși, în deșerturile de piatră ale pădurii Fontainebleau, Rousseau se simte un ermit al Tebaidei închis într-o singurătate atît de adîncă încît crede că poate descoperi, departe de oameni, secretul lucrurilor. La Barbizon declară: „Aș vrea să trăiesc în liniște și să pîndesc tot ceea ce zumzăie și lucește sub o rază de soare". Pentru acest romantic, peisajul este exact contrariul unei stări sufletești; sufletul lui, gata să asculte vocile naturii, încearcă să regăsească „marea înlănțuire a sufletelor". Și el și-a făurit, printr-o analiză strînsă, o tehnică proprie. Lui Corot, Delacroix, Bonington, Huet, chiar și tînărului Rousseau, contemplarea cerului le inspirase o tehnică fluidă; reîndreptîndu-și, atunci cînd va rătăci prin păduri, privirea către pămînt, Rousseau caută să picteze nu ceea ce este fugitiv ci ceea ce este permanent. În a doua parte a carierei sale, demersul lui analitic se traduce într-o manieră aproape pointillistă; el este adevăratul inventator al divizionismului, dacă nu acela al culorii, măcar acela al tușei. Atît de dese sînt aceste puncte încît se confundă, dar un ochi atent știe să le separe; abundența de tușe este aceea care dă o viață intensă și secretă solurilor, mlaștinilor și frunzișurilor sale. Interesul crescînd arătat impresionismului, voga picturii luminoase și distrugerea, din pricina materiilor minerale folosite, a unora

dintre tablouri, l-au îngropat pe Rousseau într-o nedreaptă uitare; dar viitorul îi va reda locul ce i se cuvine acestui adevărat pictor de avangardă, care, ostracizat de juriile Saloanelor, a fost adus într-o stare de îngrozitoare mizerie; această ostracizare însemna ceva cumplit pentru artiștii acelei epoci, căci ei nu aveau alt mijloc de afirmare.

XV. VREMURILE ÎNDRĂZNELII

Ce descătușare de complexe reprezintă impresioniștii! Acești oameni nu se cred nici Poussin nici Rafael, nu se frămîntă să egaleze pe antici sau pe maeștri. Deoarece au hotărît ca pictura să redea ceea ce se vede, cred în ei înșiși, dar fără orgoliu, muncind ca niște buni meșteșugari; regăsim la ei acele virtuți de simplitate ce se întemeiază pe tradiționalul bun simț francez, care-i caracterizase pe Fouquet, pe frații Le Nain, pe Chardin și pe acel dibaci lucrător, Poussin. E de prisos să amintim scandalul enorm provocat de noua școală; după *Dejunul pe iarbă*, de la Salonul din 1863, în care Manet triumfase deși fusese huiduit pentru o compoziție pe care o împrumutase de la cel ce era zeul publicului: Rafael, acești artiști au fost condamnați în numele apărării moravurilor. Cu ocazia primelor expoziții ale grupului impresionist, dintre care cea dintîi a avut loc în 1874, scandalul n-a luat decît în aparență un caracter estetic: după emoția teribilă provocată de Comună, tot ceea ce nu era conform cu ordinea burgheză căpăta aspectul de atentat la viața societății. Această pictură, care nu cerea decît o raportare vizuală la natură, ne pare atît de ușor de asimilat încît astăzi avem tendința să considerăm inexplicabilă o asemenea atitudine de refuz. Dar să nu uităm că a vedea cu ochii proprii este lucrul cel mai rar și cel mai dificil

cu putinţă; cea mai mare parte a oamenilor, după ce au trecut de vîrsta copilăriei, nu văd în real decît un sistem de raportări la idei. Nici un public nu era mai năpădit de idei decît acela din 1860, împovărat deopotrivă de moştenirea clasicilor şi de cea a romanticilor. Îndrăznind să se limiteze să ridice asupra naturii o privire neîntinată de idei, impresioniştii dădeau dovadă de cea mai mare îndrăzneală; contemporanii nu puteau considera atitudinea lor altfel decît subversivă. Courbet nu împrumutase el un accent de revendicare socialistă esteticii inspirate din natură?

Soarele impresionist se înalţă din norii întunecaţi ai romantismului. I s-a reproşat impresionismului că este o artă dezumanizată: bucuria e oare un sentiment mai puţin natural pentru sufletul omenesc decît tristeţea? Manet glorifică farmecul aparenţelor mondene; Monet, entuziast al luminii, îi sacrifică totul; mergînd pînă la limita mijloacelor plastice, încearcă să termine cîntecul orelor pe care Claude Lorrain îl începuse cu două veacuri înainte. În sfîrşit, Renoir, pictorul exuberant de veselie, neatins de vreo pasiune romantică, reaşază într-un paradis pămîntesc o omenire care retrăieşte o nevinovăţie păgînă.

Anul 1863 este anul morţii lui Delacroix şi al prezentării la Salon a picturii *Dejunul pe iarbă* de Manet. Întîlnire simbolică a unui deces şi a unei naşteri. Intenţia lui Manet a fost de a regăsi drumurile picturii, eliberate de toată această încîlceală a ideilor care risca să le facă să-şi piardă urma. Ştiindu-se cu o imaginaţie leneşă, puţin înclinat de altfel să vadă alt univers decît acela care se găseşte cuprins în spaţiul strîmt al unei pînze, Manet a avut bunul simţ de a voi să regăsească pictura în pictură şi tocmai raţiunea acestei tendinţe sistematice pe care am observat-o odinioară la el[1] îl făcea să se sprijine — chiar în compoziţiile inspirate de un eveniment contem-

---

[1] Germain Bazin: *Manet şi tradiţia* în *Dragostea de Artă*, mai 1932.

poran — pe un precedent împrumutat de la unul din vechii maştrii. El nu pretinde, ca Delacroix, că-i egalează; caută să le afle secretul. Cînd pictează e cu atît mai în largul său cu cît s-a eliberat de nevoia de a inventa. Îşi creează astfel o artă, nouă, sinceră şi clară, constituită în manieră franceză, din puţine transparenţe realizate prin jocul pastelor şi al semi-pastelor, ce se scurg din pensulă calme şi acoperă bine pînza. Se îndepărtează astfel de „pictura de temperament", pe care o practicau atunci Daumier şi tînărul Cézanne, acela care săvîrşeşte nebunii de romantic înainte de a intra pe drumul impresionismului.

Eliberarea de literatură, acea reducere a picturii la pictură pe care o înfăptuise Manet, netezea calea lui Monet pentru a recrea o artă nouă plecînd de la elementul primordial al artei: natura. Atitudine căreia nu-i găsim precedent decît în atitudinea artiştilor gotici care aruncă sechelele formelor uzate recreînd, cu ajutorul raţionamentului şi al observaţiei, forme noi. A fost de ajuns curajul acestor doi oameni pentru a răsturna idolii care dominau Occidentul de patru secole şi aceasta fără nici o teorie, manifest sau profesiune de credinţă, ci doar cu pensula în mînă, aşa cum făcuseră maeştrii catedralelor cu mistria şi cu dalta.

Dintre cei doi, Monet a fost fără îndoială cel mai îndrăzneţ. Pe cînd Manet, prudent, caută justificarea cutezanţelor sale la maeştrii din trecut, Monet iese din atelier şi, pentru prima dată după atîtea secole, îndrăzneşte să privească lumea fără idei preconcepute. Războiul din 1870 şi necazurile sale la Salon au făcut din el un peisagist. Monet visase, mai înainte, să aşeze omul modern în natură, în mărime naturală, urmînd astfel căile deschise de Courbet în *Înmormîntarea de la Ornans*, *Spărgătorii de piatră*, *Bună ziua, domnule Courbet*. Îndrăzni, în vederea Salonului din 1866, să picteze pe loc, într-un han de la Barbizon, un tablou care avea dimensiunile *Atelierului* lui Courbet; arăta femei şi bărbaţi

petrecînd în pădure într-o veselă duminică de vară. Aceasta voia să fie o replică dată lui Manet care își instalase ucenicii și modelele dezbrăcate în fața unui decor de teatru. Mizeria îl obligă pe Monet să lase unui hangiu, ca zălog pentru notele de plată neachitate, pînza colosală care, fără îndoială, ar fi fost refuzată la Salon. După aceea a tăiat-o și nu ne-au mai rămas din ea decît două bucăți. Am arătat cum această încercare a zdrobit cariera lui Monet, readucîndu-l la dimensiunile mai modeste ale pînzei de șevalet, coborîndu-i ambiția la acea fină analiză a fenomenelor vizuale care formează seriile sale de pînze[1]. Dacă, datorită stoicismului de care au dat dovadă acești pictori care preferă să îndure mizeria decît să facă concesii, pictura modernă și-a putut lua avînt, oficialii au reușit totuși să înnăbușe pornirile către marea pictură care-i însuflețea pe Monet și Gauguin, căci zidurile care i se dăduseră în prima jumătate a secolului lui Delacroix, i-au fost rezervate, în a doua jumătate, lui Puvis de Chavannes.

Ca și tehnica lui Courbet, tehnica elaborată de Monet s-a născut din refuzul picturii transparente. Acele straturi de culori pe care altă dată maeștrii le suprapuneau în glasiuri, Monet le juxtapune prin tușe fugare, „amestecul optic" trebuind să producă, de la distanță, un efect de bogăție cromatică analog efectului produs de pictura transparentă. Seurat va raționaliza procedeul care, la Monet, își păstrează toată vivacitatea stării native, prospețimea „impresiei". Renoir, dimpotrivă, continuă arta picturii transparente pe care a învățat-o studiind la Luvru pe Rubens, Fragonard și Delacroix și va atinge în această tehnică o virtuozitate asemănătoare cu a lor. Cît despre Degas, tehnica acestuia, cel puțin în prima sa perioadă, se apropie mai curînd de meșteșugul cuminte și minuțios al portretiștilor francezi din secolul al XVI-lea și al olandezilor din secolul

---

[1] Germain Bazin: *Comorile impresionismului de la Luvru*, ediția a 3-a, 1963.

al XVII-lea, precum și de acela al lui Ingres; înarmat cu acest excelent procedeu descriptiv, abordează subiectele cele mai inedite și îndeosebi acele nuduri reprezentate în sala de baie în atitudinile cele mai puțin „academice". Cea mai mare îndrăzneală a acestui pictor a fost inventarea tuturor procedeelor care aveau să aparțină cinematografului, de la gros-plan la *travelling* și la viziunea panoramică. Așadar, și el situează descoperirea în pictură în *faptul vizual* pur. În cercetările sale se ajută de un aparat fotografic pe care însă îl mînuiește ca un operator ce filmează pentru jurnalele de actualități, într-o epocă în care fotografii nu caută încă decît să imite tablourile.

Dacă Renoir îi datorează ceva lui Delacroix, — o mărturisește în *Pariziene îmbrăcate în Algeriene*, din 1872 — , dacă Degas îi datorează ceva lui Ingres, iar Manet, spaniolilor, e limpede că cel mai cutezător dintre toți, acela care a îndrăznit să se măsoare cu natura, fără intermediar, este Monet. De la el, mai mult decît de la Manet, pornește viitorul picturii. N-a încetat să evolueze, să-și continue experimentul, revenind la sfîrșitul vieții la viziunile de mare pictură ale tinereții, de data aceasta însă îndreptate numai către lumină. Mereu nesatisfăcut, așa cum arată numărul de pînze distruse sau mutilate, a mers dintr-o îndrăzneală în alta, descumpănindu-și uneori admiratorii, și epoca noastră a putut vedea în pictorul *Nuferilor albi* pe precursorul picturii informale.

Calea era deschisă pentru Seurat și Gauguin. Seurat a vrut să dea baze științifice diviziunii tonului practicată instinctiv de Monet. Gauguin tindea, din instinct, să revină la acea *ordo* a clasicilor în care forma era condusă de idee; faptul că a substituit mitologiei clasicilor o altă mitologie, aceea a civilizației neozeelandeze, prezintă puțin interes. Romantismul vieții sale, care face din el simbolul pictorului blestemat, a mascat adevărata natură a artei lui. Van Gogh însă a înlocuit idolul luminii, idolul lui Monet, cu acela

al soarelui. Focul care-i devoră sufletul, îl simbolizează prin acel focar solar care face din lume un jăratec. El este un anti-Monet ce distruge lumea fragilă a aparenţelor creată de acesta. Invenţia sa rezidă mai ales într-o artă făcută din mari curgeri de culori pure; această artă devine sterilă în perioada de la Auvers; îşi pierde supleţea, se mecanizează, se atomizează, tuşele se sfarmă în bastonaşe şi Vincent îşi pune capăt zilelor, fără îndoială, deoarece simte că talentul îi scade şi mintea i se tulbură.

Van Gogh redă vigoare tradiţiei picturii expresioniste şi deschide drum dezlănţuirilor foviste. Pictorul din Arles, în scrisorile sale către Theo, n-a încetat să se reclame de la această filiaţie romantică. „Ştii, orice s-ar întîmpla cu impresionismul sacrosanct, îi scrie fratelui său în august 1888, aş avea totuşi dorinţa să fac lucruri pe care le-ar putea înţelege generaţia dinainte, generaţia unor Delacroix, Millet, Rousseau, Diaz, Monticelli, Isabey, Decamps, Dupré, Jongking, Ziem, Israels, Meunier, mulţi alţii, Corot, Jacques, etc". Preferinţele lui Van Gogh pentru romantici sînt puţin cam confuze, el amestecă pictura cu literatura; fostul misionar din Borinage admiră socialismul lui Millet; la Delacroix îi va plăcea culoarea „sugestivă". Dar tranziţia între maniera lui Van Gogh şi aceea, atît de deosebită, a lui Delacroix, va fi realizată de un pictor care, cînd nu este cu totul omis, de-abia e menţionat în istoriile picturii secolului al XIX-lea; acest pictor nu s-a integrat în acel ansamblu de individualităţi apropiate printr-o orientare comună care formează o şcoală. Logica uimitoare ce dirijează evoluţia operelor omeneşti a produs, între meteorul Van Gogh şi artistul romantic, o verigă obscură. Venit din romantism, Monticelli a transformat în pictură de temperament maniera şcolii din 1830, şcoală care, în ciuda aparenţelor, medita asupra ei înşişi şi se sprijinea pe o anchetă inteligentă prin muzee. Părăsind pastele pămîntii ale primei sale maniere,
 Van Gogh, după sosirea sa la Paris îşi va spăla,

în contact cu impresionismul, paleta; dar atunci face o altă descoperire care-l întărea în intențiile sale: pictura lui Monticelli, ale cărei manifestări le poate vedea, în tovărășia fratelui său Théo, la Delarebeyrette care, cu multă vreme înainte, începuse să vîndă operele pictorului din Marsilia. Faptul că Monticelli i-a provocat o adevărată emulație lui Van Gogh se poate vedea în aceea că acesta îl pomenește foarte des în scrisorile către Théo. Descriindu-i fratelui său vreun spectacol natural — apus de soare sau chiparos legănîndu-se în vînt — sau chiar una din operele sale, Van Gogh se referă adesea la Monticelli: „Studiile actuale, scrie el în 1888, sînt într-adevăr realizate dintr-o singură întindere a pastei. Tușa nu este prea divizată iar tonurile sînt adesea rupte și, în sfîrșit, fără voie, sînt obligat să așez pasta în felul lui Monticelli"; ajunge chiar să adauge: „Uneori, cred într-adevăr că îl continui pe acest om, numai că n-am realizat, ca el, acea culoare încărcată de iubire". Atît de fratern îi apare geniul marsiliezului încît la Saint-Rémy, în momentul cînd raționează cu răceală asupra temerei că își va pierde luciditatea, îl citează pe Monticelli printre pictorii care au murit nebuni, ceea ce dovedește că legenda s-a suprapus foarte curînd istoriei. Vincent avea o asemenea admirație față de acest artist încît, în 1880, cînd Albert Aurier a publicat în *Mercure de France* un articol foarte elogios despre el, i-a scris pentru a-i reproșa: „Ei bine, trebuie spus că despre numele meu par să se afirme, din greșeală, anumite lucruri pe care ați face mai bine să le spuneți despre Monticelli, căruia îi datorez mult".

Operele realizate de Van Gogh la Paris îl arată stăpînit de două tendințe deosebite. În unele din aceste opere, în special în peisaje, își impune să aplice tehnica divizionistă, pentru a-și asimila viziunea analitică a impresionismului; în naturile moarte cu flori, simte bucuria de a picta în libertate; impresia produsă asupra artistului de buchetele de flori ale lui Monticelli e de netăgăduit; putea să le vadă la fratele său.

Cine a fost, așadar, acest artist care a putut să-l ajute atît de mult pe Van Gogh să se găsească pe el însuși? Independența lui i-a dăunat ca și situația de provincial și poate că și legenda absurdă cu care a fost încărcată amintirea acestuia de către cîțiva scriitori puțin scrupuloși, ca Gustave Coquiot, care i-a consacrat cea mai aventuroasă din cărțile sale. Acest pictor, ale cărui maniere erau puțin obișnuite, totuși mai puțin stranii ca ale lui Cézanne, a devenit simbolul pictorului boem ce-și vindea tablourile pe terasa cafenelelor, ridicol din cauza iubirilor sale platonice, zelos în ale băuturii și pe deasupra și marchiz, pretinzîndu-se coborît din ducii de Spoletto, necunoscuți de armorialul italian. Odată înlăturat acest mucegai de bîrfeli care au dat naștere la începutul secolului nostru unui adevărat „gen literar", istoria ne dezvăluie un pictor de treabă, cam naiv, camarad delicat, un pictor ce s-a dăruit cu pasiune artei sale, trăind în marginea unui mediu social bine definit, ferit de greutățile financiare de care sufereau impresioniștii. Cît despre descendența nobilă, ea se reduce la o familie de meșteșugari din Torino (printre care de numără doi aurari), familie a cărei origine a putut fi identificată pînă în secolul al XVII-lea; unul dintre ei a venit la Marsilia în 1767 și s-a căsătorit; acesta a fost străbunicul lui Adolphe-Joseph-Thomas Monticelli, copil născut din dragoste care, înainte de a fi legitimat de căsătoria cam tardivă a părinților săi și-a petrecut prima copilărie în taină, la umbra mînăstirii în ruină, de la Ganagobie, în arșița cumplită din Provența de sus, avînd ca învățători stelele, greierii și caprele.

Monticelli este un geniu întîrziat. I-a trebuit mult pînă să-și găsească drumul, oscilînd între admirația pentru cei vii și cei morți, Delacroix, Diaz, Watteau și Ricard, concetățeanul lui[1]. Pictura lui Ricard, care nu e altceva decît un fel

[1] Poate că a fost influențat și de lionezul Guichard, elev al lui Delacroix, pe care l-a cunoscut la Lyon înainte de 1863.

de academism dulceag, era să-l abată de la adevărata sa vocație; orientarea pe care i-a dat-o Diaz de la Peña a fost fără îndoială mai bună; spaniolul atras de școala din Barbizon picta pe două registre: peisajele după natură și micile compoziții cu subiect „galant", cu o mai bună desfacere comercială și de o factură mai liberă. Monticelli, care în 1856 a avut un timp atelierul învecinat cu acela al lui Diaz, va imita atît de fidel pictura acestuia încît un ziarist lionez a putut spune: „Domnul Monticelli continuă la Marsilia scînteietoarele sale pastișe după *Diaz*..." Nu știu dacă trebuie să-i fim recunoscători lui Diaz că l-a atras pe Monticelli spre această pictură de gen care nu va constitui întotdeauna cea mai bună parte a operei sale; însă, totodată, îl aducea cu el la Fontainebleau ca să picteze după natură și-l îndemna, oferindu-i propriul său exemplu, să se dezbare de tonurile galben-albicioase ale lui Ricard, învățîndu-l importanța culorii susținută de umbra caldă și discretă. In operele din a doua perioadă, adică cele din deceniul 1860—1870, vedem cum geniul lui Monticelli răzbește încetul cu încetul prin picturi, convenționale încă prin subiect și compoziție și a căror tehnică nu îndrăznește să se depărteze prea mult de descrierea obiectivă, dar în care se simte mocnind de pe atunci un foc tainic.

În 1871, în vîstă de 47 de ani, fuge de infernul parizian și sosește la Marsilia după o uluitoare călătorie pe jos, demnă de ucenicii de odinioară care învățau meseria cutreierînd țara. Nu se va mai întoarce niciodată în capitală. Ultimii cincisprezece ani ai vieții, care vor fi și cei mai fructuoși, îi va petrece în orașul cu soare arzător, împărțindu-și activitatea, ca un adevărat romantic între operele de imaginație pictate în atelier și studiile executate după natură: peisaje, flori, portrete, scene pitorești. Imaginația sa, încătușată pînă atunci de complexul de inferioritate al provincialului aflat la Paris, se eliberează dintr-o dată; evadînd, din fericire pentru el, din muzee, eliberîndu-se de apăsătoarea venerație

față de „maeștrii" epocii sale, nu mai încearcă să creeze tot atît de bine ca unul sau altul din aceștia; ajunge, în sfîrșit, să fie el însuși. Era și timpul; fără această providențială întoarcere la Marsilia, Monticelli, în mod neîndoielnic, și-ar fi pierdut gloria.

Ca și cum ar fi vrut să se răzbune pe o prea îndelungată constrîngere, artistul care tîrziu s-a cucerit pe el însuși, a produs în cincisprezece ani o operă prolixă, lucrînd cu o înflăcărare care o anunța pe aceea a lui Van Gogh, acumulînd mai mult de opt sute de tablouri în mai puțin de zece ani. Imaginația sa se înfierbînta la toate spectacolele, fie că sînt inventate de el, fie că i le oferă natura; cu pensule pe care le taie pe jumătate pentru a le face mai tari[1], așterne nervos culorile, ca niște crestături pe acele mici panouri de nuc sau de mahon, nu fără a cădea, uneori, mai ales în ultimele sale clipe, în facilitatea care pîndește pictura de temperament. Dar acest laxism pictural nu pune stăpînire pe Monticelli decît atunci cînd imaginația lui se înfierbîntă artificial în singurătatea atelierului; chemarea realității produce cele mai minunate reușite ale acestei picturi de inspirație: naturi moarte de o somptuozitate care lasă departe în urmă pe acelea ale lui Kalff sau Davidsz de Heem, peisaje ale vîrstei de aur așa cum mai tîrziu va face Renoir, emul al lui Monticelli, în contact cu soarele Proventei, sau portrete cu figuri fulgurante așa cum vor picta Van Gogh și Soutine.

Verigă necesară între Delacroix și Van Gogh, de unde a luat oare Monticelli instinctul romantic care-l va face, după ce se va elibera de înăbușitoarea atmosferă pariziană, să inventeze acea pictură în libertate pe care n-a îndrăznit s-o facă nimeni înaintea lui? Arta lui e explicată uneori, fără însă să se verifice dacă într-adevăr așa stau lucrurile, prin apartenența „marsilieză", presupunîndu-se că era normal ca această regiune, a

---

1 Contrar afirmației general admisă, Monticelli nu întrebuințează decît rar spatula.

cărei elocvență imaginativă și verbală a fost celebrată de Alphonse Daudet, să producă pictori de temperament. Într-adevăr, „cazul Monticelli" nu este izolat; există în mediul Provenței o tendință către exprimarea liberă a temperamentului, și mai mulți pictori originari din acest mediu, suficient de talentați ca să depășească mediocritatea, au fost influențați de această tendință. Este de domeniul evidenței că maniera de a picta a lui Daumier și Cézanne, cel din perioada neagră, se înrudește cu aceea a lui Monticelli; cele trei maniere se caracterizează prin absența totală a tradiției estetice, prin libertatea de invenție, limitată dar favorizată totodată de o ignoranță tehnică, și prin excesul de tușe groase, care este un procedeu specific autodidacților ce nu cunosc procedeele artei savante, arta picturii transparente. Acest exces e propriu temperamentului unui artist exasperat de un anume sentiment al neputinței; autodidactul e obligat să îngrămădească Pelionul peste Ossa ca să redea ceea ce Velázquez sau Frans Hals, acești prinți ai tehnicii, spun în cîțiva milimetri de glasiu. Adesea, la Monticelli, această supralicitare a pastelor va merge atît de departe încît îl va aduce în pragul sculpturii, ca în uimitoarele *Cărturărese*, al căror strat pictural are asperități groase de doi centimetri! În secolul al XIX-lea, la Paris, domină pictura transparentă, atît la clasici cît și la romantici; după un moment de ezitare (Manet, Monet), impresioniștii vor relua acest procedeu verificat (Degas, Renoir); însă la Lyon și la Marsilia, cele două școli care contează alături de aceea din Paris, pictorii fie că erau pedanți de școală sau artiști liberi, Loubon sau Monticelli, chiar și Guigou, practică în mod uniform pasta, întinsă mai mult sau mai puțin regulat. Aceasta era situația la Marsilia. La Lyon, tehnica aceasta mîloasă e atît de constantă încît, de la romantici și pînă astăzi, a fost respectată cu religiozitate de toți lionezii: au practicat-o Guichard, Seignemartin, Ravier, Carrand, Vernay, dar a practicat-o și Puvis de Chavannes, care va păstra de

la originea sa lioneză această factură consistentă și întunecată. Astăzi tradiția s-a continuat cu Charmy ,Conty și acel extraordinar Bouche căruia toată viața i-a plăcut să mînuiască noroaie groase.

Există însă la provensali un instinct al lor care justifică libertățile unei tehnici în slujba imaginarului: instinctul baroc. Daumier, Monticelli, Cézanne, sfărămînd orice textură formală, vor biciui pînza cu acele mari benzi de culoare care se găseau demult în una din manierele lui Fragonard (virtuosul care trece de la Rembrandt la Rubens și de la Ruisdael la Guardi).

Cézanne, dacă ar fi murit la treizeci de ani, n-ar aparține impresionismului ci picturii provensale. Virulența unui temperament pasionat se dezlănțuie chiar în primele pînze ale pictorului de la Aix, pe care le lucrează brutal cu spatula folosind paste funebre, zgîriate cu alb, dungate cu fulgere colorate. În această întunecată frenezie tînărul artist vede o manifestare de energie și el însuși o va numi mai tîrziu cu semeție „factura sa curajoasă". El se crede atunci un vizionar și arta sa nu cere nimic lucrului văzut. Obsedat de vise erotice, pictează compoziții funambulești, în care mișună larve umane, pictează împreunări monstruoase, crime, omoruri, violuri. Atunci cînd, din întîmplare, se adresează naturii, aceasta se crispează spasmodic pentru a se supune instinctelor lui de violență. *Acoperișurile roșii* din 1870 îl anunță pe Vlaminck, iar naturile moarte din perioada neagră au concentrarea patetică a acelor *bodegones* ale lui Velázquez și Zurbarén. Pictura de tinerețe a lui Cézanne este o floare neagră a romantismului; ca și pictura lui Monticelli sau Daumier, ea ține de romantismul meridional, care se zbate în mijlocul unor revărsări de tenebre, și care merge de la Tintoretto pînă la Goya, trecînd prin Strozzi, Francesco del Cairo, Carbone, enigmaticul Monsù Desiderio, Cavallino, Salvator Rosa, Magnasco, Gamelin. Totuși Cézanne, cel din prima sa manieră, inspirîndu-se din izvoarele ancestrale ale barocului, anticipă viitorul. Îi era

 sortit acestui om providențial, cel mai mare

pictor al secolului, ca după ce se va fi realizat pe sine însuși, să răspîndească din abundență semințele viitorului și, dacă pictorul marelui tablou *Femei care se scaldă* se întîlnește cu cubiștii, autorul atîtor compoziții pasionate, deschide căile pe care le va urma expresionismul fovist. In *Magdalena căindu-se* îi recunoaștem pe El Greco și pe Daumier, dar îl întîlnim și pe Rouault, ... și întîlnim chiar și crispările lui Lorjou! Demonul picturii îl stăpînea în așa măsură pe acest artist inspirat încît închidea în el trecutul, prezentul și viitorul.[1]

Așa cum arată scrisorile lui Cézanne către Zola și amintirile cîtorva prieteni din această perioadă, cu care artistul se ducea „să ciocnească un pahar", mediul de pictori și de poeți în devenire de la Aix-en-Provence se înfierbînta în discursuri anticonformiste și se exalta într-o febră a subversiunii. Din încercarea de a închega o școală romantică la Aix, avîndu-l ca *leader* pe Cézanne, ne-au rămas drept mărturie cîteva tablouri și mai ales frumoasele desene ale ciudatului Achille Emperaire, pitic cu o figură de mușchetar, căruia Cézanne i-a făcut o efigie patetică ce are măreția aspră a bufonilor lui Velázquez. Prin subiecte și prin tehnică, tablourile lui Achille Emperaire se înrudesc cu acelea pe care le picta, în aceeași epocă și cu mai mult talent, Monticelli. Cît despre desene, cu deosebire nudurile, cu rotunjimile formelor lor, ele amintesc grafismul baroc, nervos și grăbit, al lui Cézanne din aceeași perioadă.

Putem aprecia constrîngerea pe care și-a impus-o Cézanne, pentru a-și învinge „temperamentul", judecînd excesele de libertinaj la care a ajuns. Să vezi în libera manifestare a instinctelor expresia cea mai sinceră a individului este o caracteristică a tinereții. Dar instinctul este vocea sîngelui, a speciei; numai cel ce-și domină temperamentul dobîndește o personalitate. Cézanne va

---

[1] El însuși avea conștiința acestui viitor. Îi scria, în 1896, lui Joachim Gasquet: „Am venit poate prea devreme. Eram mai curînd pictorul generației voastre, decît pictorul generației mele".

regăsi în impresionism, prin intermediul lui Pissarro, disciplina care lipsise începuturilor sale de autodidact, și acest om cu o fire bănuitoare i se va supune cu o uimitoare docilitate; la vîrsta la care te poți crede, pe bună dreptate; bărbat, el va repeta clasele acelei școli ce pune laolaltă experiențele cercetărilor întreprinse asupra luminii și adevărul optic. Reeducat de cel mai teoretic dintre pictorii în aer liber, impetuosul meridional învață să vadă, să-și pună de acord imaginația cu natura. Executată în 1873, la Auvers-sur-Oise, *Casa spînzuratului* va fi Rubiconul lui. Ea e pictată cu o materie grea ca tencuiala de zidărie, dar culoarea arzătoare are strălucirea smalțului.

Cézanne nu-și trădează atunci dragostea pentru frumoasa materie uleioasă, grăunțoasă, căreia freamătul penelului îi transmite o emoție vie. Eliberat de negrurile perioadei de tinerețe, dar nu încă și de barochism, Cézanne, aflat într-un moment de echilibru între cele două aspecte ce-l caracterizează, amintește de Fragonard, ca în încîntătoarea schiță ce reprezintă a doua versiune a *Modernei Olympia*, pe care Luvrul o datorează generozității lui Paul Gachet.

După doi sau trei ani, Cézanne a intrat, în chip deliberat, în perioada sa clasică, renunțînd la elocvența materiei și a tușei, căutînd secretul armoniei în ordonarea savantă a formelor și a culorilor. Adoptă o tehnică total opusă și nu mai pictează decît cu paste subțiri, după exemplul acuarelei, practicînd o strictă economie a mijloacelor. Totuși, dacă în naturile moarte, în peisaje, potrete și în *Jucătorii de cărți*, Cézanne se va consacra răbdător construirii unui nou clasicism, unele *Femei la scăldat*, precum și alte rămășițe ale erotismului în anumite subiecte ne arată că, în adîncul sufletului, său temperamentul vuiește încă în surdină tocmai fiindcă fusese refulat. Presupun că acest barochism prost stăpînit explică multe din ciudățeniile artei lui Cézanne și multe din aparentele sale „stîngăcii": compozițiile construite cu răbdare, care se revarsă dintr-un bloc, vazele ce se

clatină, fructierele al căror conținut se împrăștie, fotoliile ce oscilează antrenînd în cădere personajele care s-au încredințat lor, toate acestea, de fapt tot atîtea înfrîngeri, trebuie să constituie cauza desperării latente a lui Cézanne, sfîșiat — într-o luptă fără răgaz — între voința sa clasică și temperamentul lui baroc. *„Conturul îmi scapă"*, spunea el. Conturul, această definiție clasică a obiectului a cărui textură e sfărîmată de pictorul baroc pentru a lăsa să freamăte materia vie; e adevărat că Cézanne ajunge cu greutate să accepte constrîngerea strictă a suprafețelor și a volumelor. Altceva îi scapă: simțul verticalei și al orizontalei, căci îl obseda oblicitatea, acea faimoasă diagonală a pictorilor baroci, și, pentru a se apăra de ea, are grijă ca, în multe tablouri, să *împartă în pătrățele* compoziția, prin cele două coordonate carteziene, cărora le servesc drept pretext un copac, o margine de bazin, o sticlă, muchiile unei mese.

În ultimii zece ani de viață, barochismul se ridică din nou la suprafață; fără a fi făcut apel la inutilele excese ale tehnicii sale romantice, servindu-se, dimpotrivă, cu o suprinzătoare economie a efectelor, de bogata claviatură pe care și-o formase în treizeci de ani de eforturi, artistul pictează pînze cu *Muntele Sainte-Victoire*, zguduit de cutremure, *Castele întunecate* devorate de incendii, ce ne duc cu gîndul la rețelele flamboaiante din bisericile gotice, *Femei la scăldat* care anticipă atît arta lui Rouault cît și pe aceea a lui Picasso.

Cuvîntul impresionism, creat de un critic după un tablou de Monet intitulat *Impresie, Răsărit de soare*, ce fusese expus în 1874 la prima manifestare a grupului, era destul de bine ales; el corespundea, în acea vreme, noii tendințe. Toți acești pictori, Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, se lasă purtați de lirismul descoperirii luminii; Degas nu-și arătase încă „răutatea", Cézanne renunța la romantismul negru al tinereții sale și învăța să picteze în aer liber sub conducerea lui

Pissarro. Dar atît de puternic era acest ferment nou încît, foarte curînd, impresionismul își va depăși premisele, în așa fel încît, printr-o evoluție cît se poate de naturală, el va dispare transformîndu-se în contrariul său. Impresionismul este o mișcare comparabilă Renașterii, care include tendințe foarte diverse și favorizează afirmarea și dezvoltarea plenară a geniilor individuale, încurajînd astfel toate îndrăznelile. Prima oară, de fapt, în istoria picturii artiștii puteau să creeze într-o libertate absolută, după ce se descătușaseră, în chip deliberat, de orice constrîngere socială sau estetică, pentru unii din ei, cu prețul unei tragice mizerii. Timp de patruzeci de ani au ieșit la iveală cele mai diverse experiențe, acelea ale lui Seurat, Gauguin, Degas, acesta din urmă supunînd, către 1880, spațiul și timpul unei analize ascuțite. Crearea, în 1884, a Salonului Independenților, primul salon fără juriu, a mărit această libertate, permițînd autodidacților să se exprime în public; și foarte mulți dintre ei au profitat de situație, așa cum ne indică registrele acestor Saloane; unul singur avea geniu, și a fost de îndată recunoscut ca atare de către simboliști, deci cu mult înaintea lui Jarry și a cubiștilor: Vameșul Rousseau; ceilalți s-au pierdut în uitare, dar operele lor alimentează astăzi stocul enorm al tablourilor atribuite Vameșului. Rousseau, care reabilita instinctul în pictură, va da naștere unei întregi ramuri a picturii moderne: grupul naivilor.

Deoarece a cunoscut împlinirea într-o perioadă cuprinsă între două războaie, într-o epocă pe care lumea a crezut de cuviință să o numească „frumoasă", impresionismul tinde să devină, pentru cei care au trăit atrocitatea a două războaie mondiale, un fel de simbol al bucuriei de a trăi. Dar, dincolo de lirismul lui Monet, Gauguin, Seurat, trebuie să observăm o anumită tendință pesimistă care se manifesta în analiza crudă a viciilor pe care o face Degas, în disperarea lui Van Gogh. Un alt artist va disimula sub spuma ușoară a divertismentelor vieții pariziene dezamăgirea adîncă pe care o moștenise poate de la strămoșii

săi din Languedoc; dar nu trebuie să ne lăsăm înşelaţi, pictura lui anunţă direct disperarea lui Picasso din epocile albastră şi roz. Prin intermediul lui Lautrec, secolul acelei „Belle Epoque" se întîlneşte cu vremurile concentraţionare.

Omul de geniu al secolului al XIX-lea este un profet care, atunci cînd prevesteşte viitorul, ia ca martor trecutul; vocea lui nu are ecou în prezent. Delacroix, filozof plin de dispreţ, îşi va înarma sufletul împotriva prostiei mulţimii întorcîndu-se la supraoamenii de altădată. Toţi vor proceda la fel cu mai multă sau mai puţină luciditate. Lucrul va fi, pentru cei mai revoluţionari dintre ei, Courbet, Manet sau Cézanne, un refugiu în mijlocul acelei lumi de orbi sau surzi. Artistul, blestemat de semenii săi, va auzi pe muntele Sinai vocea lui Dumnezeu. Să nu ne mire faptul că acest secol fertil în descoperiri se sprijină atît de ferm pe tradiţie. Cultura pe care strîngătorul spirit francez a acumulat-o a dus la această înflorire; moştenitor al unei bogăţii imense, artistul secolului al XIX-lea o va risipi cu o atît de măreaţă generozitate încît nu va mai lăsa nimic fiilor săi din secolul următor. S-ar spune că ia pe seama sa întreaga evoluţie a şcolii franceze pentru a o îmbogăţi cu valori noi. Nu regăsim oare la David, primitivul acestei arte, trăsătura clară, suprafeţele întinse colorate, volumele netede şi obiectivitatea lui Fouquet? Nu era oare necesar ca noua pictură franceză să se întemeieze, ca şi cea veche, pe tradiţia autohtonă a formei sculptate? David va căuta la cei vechi această moştenire pe care Fouquet o luase de la sculptorii catedralelor. Cine nu recunoaşte la Ingres manierismul efeminat, arabescul nervos al Renaşterii franceze? Fără îndoială că l-a simţit şi el atunci cînd pentru a picta *Izvorul* a metamorfozat *Nimfa* lui Jean Goujon. Pictorilor din 1830 le-a fost hărăzit să regăsească gravitatea secolului al XVII-lea. E notoriu că în Corot se întîlneşte un descendent al lui Poussin şi al lui Claude Lorrain, însă, oricît ar fi de pasionată,

arta romanticilor are înălţimea de gîndire a Marelui Secol. Delacroix tinde către universalitatea marilor maeştri. În cabana lui din Bas-Bréau, între cer, piatră şi apă, Rousseau, nou Pascal, se adînceşte în contemplarea anxioasă a înspăimîntătorului infinit. Arta acestui romantic e atît de cerebrală încît se istoveşte într-o stilizare seacă. Măreţia omului în simplitatea elementară a forţelor sale o va intui şi secolul al XIX-lea aşa cum o intuise secolul al XVII-lea; secolul al XIX-lea va avea şi el pe cei trei fraţi Le Nain, îi va avea pe Millet, Courbet, Daumier.

Impresionismul urmează romantismului aşa cum secolul al XVIII-lea se opusese secolului al XVII-lea. Plăcerea de a trăi e redată lumii de către acei care, în trei sferturi din cariera lor, au cunoscut-o atît de puţin. Luciditatea dezabuzată a lui Degas contrastează în mijlocul acestei veselii, feţele lui întunecate aruncă umbră asupra acestei lumini; însă acest observator necruţător al caracterului omenesc nu este oare pentru impresionism ceea ce La Tour a fost pentru secolul lui Voltaire?

În loc să se istovească pe pînze asemenea romanticilor, impresioniştii regăsesc în schiţă geniul spontan al rasei noastre. De la Fragonard, Renoir a luat vioiciunea, însă o face să rodească datorită lui Rubens. Pictează cu sînge, sevă şi flori; nimfele lui planturoase izbutesc să pună pe fugă îngerii negri ai romantismului, păsări de noapte pe care le sperie lumina puternică a impresioniştilor. Este momentul cînd André Gide, îndepărtînd de la buzele sale „Sfîntul Graal al tristeţii", pe care i-l oferă Barrès, îşi potoleşte setea cu sucul *Fructelor pămîntului*.

Şi astfel se sfîrşeşte marele secol al picturii franceze, nu printr-un deznodămînt, ci prin reînnoirea credinţei şi a dorinţei. Mulţimea stupidă este în sfîrşit pregătită să admire ceva care-i este înfăţişat ca un lucru obişnuit nu ca o îndrăzneală. Dar patru generaţii n-au secătuit izvorul energiei. Siliţi să se supună legii aspre a eroului, tinerii artişti vor impune acestor oameni, care au dat

naştere atîtor capodopere, un criticism inexorabil, pentru a regăsi în ei, în stare pură, febra nemiloasă a creaţiei. Vor sfărîma bătrînul idol naturist, viţel de aur dat francezilor de către Jean Jacques, şi se vor năpusti, într-o adevărată exaltare, asupra speculaţiilor abstracte. Întinderi scînteietoare, negre şi reci ca spaţiile interstelare.

XVI. REVOLTA

„Cînd privim îndeaproape, tot ceea ce ne rămîne este eul nostru“ îi spunea Picasso lui Tériade în 1932. Această profesiune de credință individualistă fusese formulată cu mult înainte, în termeni cu implicații filozofice mult mai mari, de către germanul Woringer care, scriind în 1912 *Formproblem der Gothik*, slăvea facultatea de exasperare a eului pe care o atribuia artistului nordic. Arta contemporană s-a născut, în esență, dintr-o voință de revoltă, pornită din conștiința acută a unei rupturi dintre creator și mediul ambiant, atît cel natural cît și cel uman.

Prelungită timp de trei sferturi de veac, lipsa de înțelegere a societății față de artist trebuia să aducă, în cele din urmă, la criza pe care impresioniștii o amînaseră căutînd în natură comunicarea pe care omul le-o refuza. În această căutare de sine, artistul este un descoperitor și trebuie să creeze, înainte de toate, un mijloc de a-și exterioriza eul, adică ceea ce în timpul lui Vasari s-ar fi numit o „manieră“. Sutele de pictori originali pe care spiritul libertar i-a făcut să se înmulțească în toate țările, ar avea deci drept la privilegiul de avangardă. Dar numai cîțiva pot fi numiți precursori.

Se obișnuiește să se dateze momentul inițial al artei contemporane la anii 1905—1910. Trebuie să-l căutăm însă cu 20 de ani în urmă; într-

adevăr, în 1885 apare protestul împotriva unei arte de reprezentare, în sensul unei eliberări a instinctului de subiectivitate, care se traduce prin violența deformărilor pe care artistul le impune naturii, maltratată acum, după ce fusese atît de curtată. Acest drept la subversiune îl revendică nordicii. Olandezul Van Gogh venit să învețe de la impresionism elocvența culorii; belgianul James Ensor, care trăiește izolat la Ostende într-o lume de coșmar ale cărei fantome împrumută masca morții; norvegianul Edvard Munch, atît de aproape de Van Gogh, prin forma sa flamboaiantă înrudită cu așa-zisul *modern style* și chiar elvețianul Ferdinand Hodler. Acesta din urmă este semnificativ pentru o situație de criză. Din căutarea expresiei, ca în *Studentul* de la muzeul din Zürich, pînză inspirată de Holbein și de Dürer, s-ar fi putut naște un stil dacă artistul nu s-ar fi ciocnit de calvinismul genovez și dacă îngăduința sa față de mediul ambiant nu l-ar fi făcut să impună acestui expresionism născînd jugul academismului de care nu va scăpa decît, uneori, în peisaj. Un francez, Gustave Moreau, manifestă o contradicție și mai acută între aspectul oficial al artei sale și partea nemărturisită, reprezentată prin schițe fără formă în care unii au vrut să recunoască primele scîncete ale fovismului; acestea ar putea fi găsite mai bine în rarele picturi ale lui Carpeaux, care-l anunță pe Rouault. Toulouse-Lautrec ar putea figura și el printre acești pre-expresioniști, dacă eleganța desenului său n-ar împrumuta un nu știu ce foarte rasat tîrfelor, victimele sale. Cît despre Gauguin, altele sînt scopurile lui, deși expresionismul îl atinge din cînd în cînd în cîteva tablouri ca *Vorbele diavolului* (1892) din colecția Harriman.

S-a întîmplat ca o nevroză, care putea merge pînă la tulburări mintale, să accelereze eliberarea din constrîngerile estetice și sociale, favorizînd hipertrofia unui eu „despărțit" în mod tragic. E cazul lui Van Gogh. Dar tot atît de grăitor este acela, mai puțin cunoscut, al lui Edvard

Munch. Arta lui Van Gogh este un paroxism de veselie care se transformă în sfîşiere; şi dacă sufletul i se consumă, faptul se produce sub razele arzătoare ale soarelui, întocmai ca Mireille a lui Mistral. Inhibat de fobii, Munch, care a sfîrşit retras la domeniul său din Ekaly unde avea patru case şi patruzeci şi trei de ateliere, a pictat scene de spital, înmormîntări, femei îmbrăţişînd schelete (veche temă germanică). Ca şi Vincent, era obsedat de propriul său chip pe care l-a multiplicat în diferite studii; şi tot ca Vincent a fost îngrijit într-o clinică (în 1908) pentru o boală de nervi şi, din nou ca Vincent, se temea de contactul cu femeile. Revolverul face parte din biografia celor doi pictori: o femeie a tras asupra lui Munch şi l-a rănit; Van Gogh s-a sinucis.

Salonul de toamnă din 1905 în care s-au manifestat acei pe care Louis Vauxcelles i-a numit fovişti, salonul din 1908 în care au apărut picturile lui Picasso şi Braque numite cubiste după o denumire dată de Matisse, întemeierea grupului „Die Brücke" la Dresda în 1905, apoi crearea asociaţiei „Der Blaue Reiter" la München, în 1911—1912, sînt considerate ca evenimente capitale deoarece au deschis drumurile artei moderne. Dar punctul de ruptură ar putea fi căutat mai bine încă în expoziţia de patruzeci şi cinci de tablouri pe care a făcut-o Munch, în 1891, la Asociaţia pictorilor berlinezi, deoarece disensiunile provocate de maniera sa au avut ca urmare, după cîteva zile, închiderea sălii şi dislocarea grupului de artişti care îl invitaseră. Disidenţii întemeiară îndată la Berlin Asociaţia liberă a artiştilor şi, în acelaşi an, se organizează la München „Secesiunea" al cărei nume spune mult. Rezistenţa la ideile moderne era şi mai mare în Germania decît în Franţa, obişnuită de o jumătate de secol cu polemicile provocate de scandalurile din pictură; în acestea interveneau şi factori naţionalişti, artiştii parizieni invitaţi la München de către confraţii lor fiind consideraţi atinşi de acea degenerescenţă de care pura Germanie trebuia să se ferească.

Tragedia lui Van Gogh, disperat că nu poate impune, dincolo de anumite limite, o manieră de a picta moștenită de la impresionism, drama mută a lui Cézanne care, pe dibuite, caută să regăsească aparențele, textura formală suprimată de Monet; din aceste două pasiuni se vor naște cele două mari izvoare ale artei contemporane: fovismul și cubismul.

Mișcarea botezată fovism care avea ca pionieri pe Matisse, Marquet, Roualt, Vlaminck și Derain, este o revoltă instinctivă împotriva fidelității față de aparențe, principiul impresionismului. Această eliberare, care face din culoare un mod de expresie autonom, va permite adepților săi, reuniți pentru o clipă în ceea ce abuziv s-a numit o „școală“, nuanțele și manierele cele mai opuse; în cazul lui Matisse, intelectualismul unei arte care nu se mai justifică decît prin ea însăși, la Marquet și Dufy mîhnirea care îi va readuce spre lumea exterioară, la Vlaminck, proiectarea unui temperament, la Rouault, jeluirea creștină în fața mizeriei lumii; în ea se află chiar și sursa expresionismului pe care îl vor urma, în curînd, slavii veniți la Paris.

Cubismul e mai sever, se trăgea din fetișurile africane, recent descoperite și din ultimele opere ale lui Cézanne, care a murit obsedat de conuri, cilindri și cuburi. Cubismul, mai metodic decît fovismul, se ridică împotriva aparențelor pentru a le descompune și a le recompune după principiile unei geometrii care nu mai face apel la legile sale decît pentru definirea unei forme pictate pe suprafața dată, ceea ce duce, mai ales la distrugerea spațiului tradițional, program definit de pictorii nabi în jurul lui 1895. Această problemă l-a preocupat și pe Bonnard, care a încercat toată viața sa imposibila împăcare a lipsei de profunzime cu mirajul impresionist al aparențelor.

Astfel se constituie legea primordială care face din pictură un limbaj autonom, instrument docil în mîinile artistului care, după ce a desfigurat aparențele, va sfîrși prin a le aboli.

EXPUS LA SALONUL DE TOAMNĂ DIN 1905, ACEST TABLOU A FOST UN PROTEST VIOLENT ÎMPOTRIVA TUTUROR TRADIȚIILOR DIN PICTURĂ, ATÎT A CELOR CLASICE CÎT ȘI A CELOR IMPRESIONISTE.

HENRI MATISSE: *Țiganca*. Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez





JAMES ENSOR: *Două schelete disputîndu-și un hering*. 1891. Col. Benedict Goldschmidt, Bruxelles

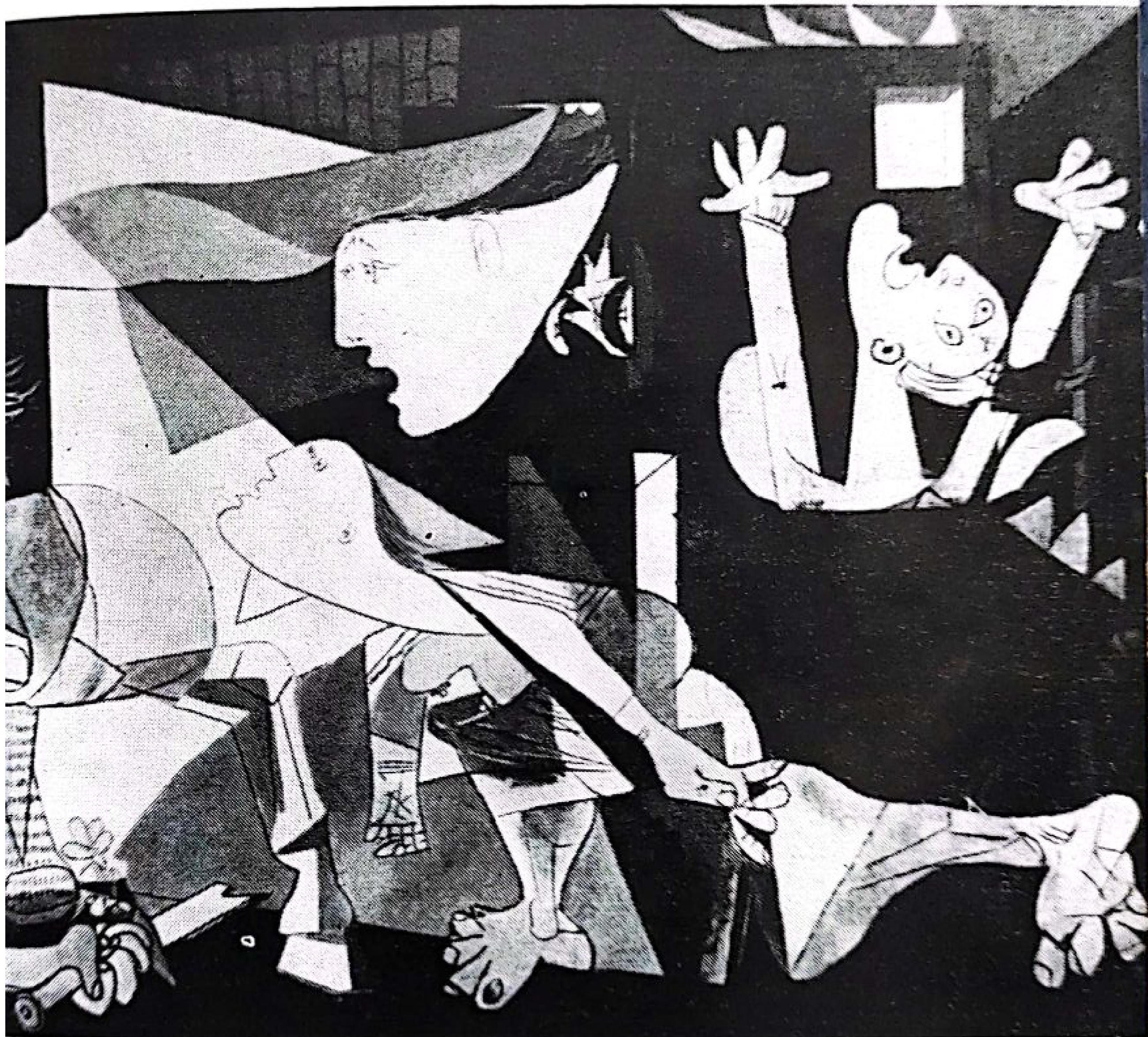
MOȘTENITORI DEPĂRTAȚI AI MONȘTRILOR LUI HIERONYMUS BOSCH, CEI AI LUI JAMES ENSOR REPREZINTĂ O REVENDICARE VIOLENTĂ, ATÎT ÎMPOTRIVA RAȚIONALISMULUI, CÎT ȘI A NATURAL[illegible]

PICASS
LIMBA
CARE
PICTUR



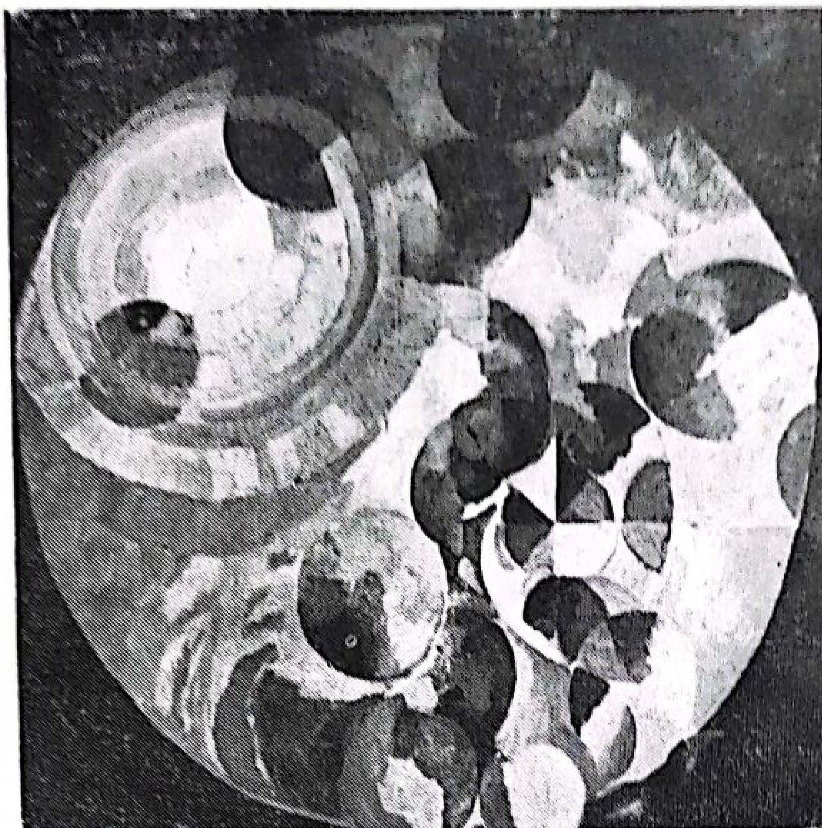
PABLO PI
Art din Ne

PICASSO OPEREAZĂ MUTAȚIA CUBISMULUI PLASTIC ÎNTR-UN LIMBAJ EXPRESIONIST, PENTRU A EXECUTA ACEST TABLOU, CARE ESTE, FĂRĂ ÎNDOIALĂ, CEL MAI TRAGIC DIN ISTORIA PICTURII.

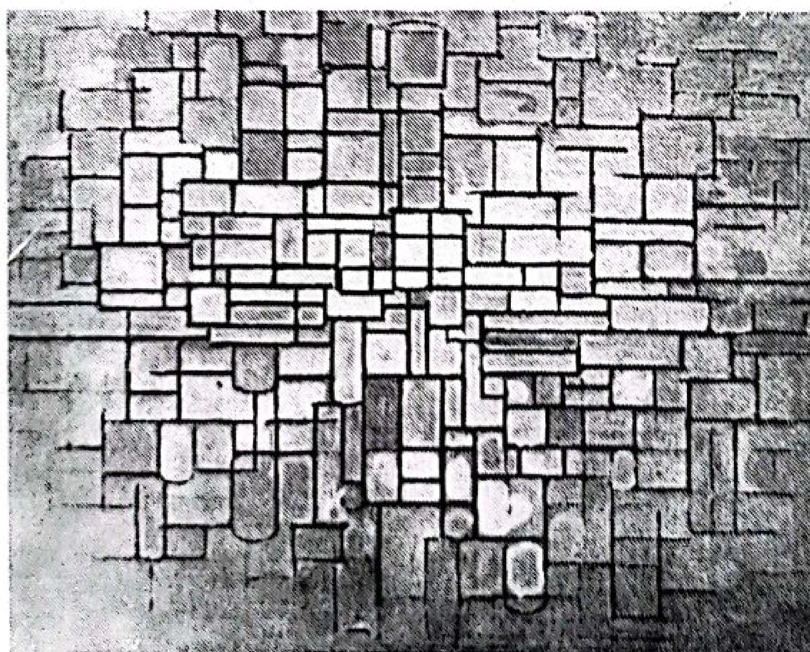


PABLO PICASSO : *Guernica*. În păstrare la Museum of Modern Art din New York

VA TREBUI SĂ SE AŞTEPTE PESTE PATRUZECI DE ANI PENTRU A VEDEA DEZVOLTÎNDU-SE ACEASTĂ ARTĂ A VARIAŢIILOR COLORATE PURE, ELABORATĂ DE DELAUNAY ÎNCĂ DIN 1912.



ROBERT DELAUNAY : *Forme circulare : Soare şi Lună.* 1912-1913. Kunsthaus, Zürich



PIETER CORNELIS MONDRIAN : *Compoziţie în albastru, cenuşiu, roşu,* 1913. Muzeul Kröller-Müller, Otterlo

ÎN GERMANIA (KANDINSKY), ÎN FRANŢA (DELAUNAY), ÎN OLANDA (MONDRIAN) IZBUTESC SIMULTAN, PE LA 1912, ACEASTĂ SUPRIMARE A ORICĂREI RELAŢII CU APARENŢELE PE CARE CUBISMUL N-O SĂVÎRŞISE ÎN ÎNTREGIME.

Pînă în 1910, nesocotind aportul lui Picasso, creația picturii moderne pariziene rămîne franceză. Totuși, renumele pe care-l aduce Franței gloria maeștrilor din secolul al XIX-lea pînă la impresionism, va produce la Paris o concentrare de talente, venite din lumea întreagă, și, îndeosebi, din țările slave. Fenomen cu care nu se poate compara decît atracția exercitată de Roma în jurul anului 1600. Se pare că în pictură nu te puteai exprima decît la Paris unde libertatea se respira odată cu aerul. Acest aflux de artiști, frînați în țările lor de esteticele tradiționale dar pe care Parisul îi ajută să se descopere, va întinde la infinit registrul de expresie al artei contemporane al cărei limbaj fusese creat de maeștrii anului 1910.

Inventat de un francez și de un spaniol, cubismul se îmbogățește îndată cu variante aduse de polonezul Marcoussis, spaniolul Juan Gris, francezii Albert Gleizes, Metzinger, La Fresnaye, Jacques Villon, Fernand Léger, în sfîrșit Robert Delaunay, care, depășind cubismul, înlătură orice aparență, chiar desfigurată, pentru a concepe niște pure variații cromatice.

În a doua parte a secolului, cînd cuceririle sînt consolidate, cubismul se prezintă ca un limbaj destul de suplu pentru a-i permite lui Braque să dezvolte estetica tabloului-obiect elaborată între 1905 și 1910 și lui Picasso să se servească de sistemul său de decupaj pentru a exprima în *Guernica* și în „capetele masacrate" care au urmat acestei compoziții ororile genocidului la care se dedă umanitatea.

Legiunea slavă, formată la Paris de Chagall, Soutine, Kisling, Pascin va utiliza limbajul culorii în scopurile expresioniste ale unei neliniști atavice pe care italianul Modigliani o traduce în tonalitatea mai rafinată a unei arte melancolice.

Cubismul nu nega aparențele, ci le utiliza după gustul său, ca un joc liber cu intenții plastice sau expresive. Mișcarea, care trebuia să ducă la o totală renunțare la formele lumii exterioare, se găsea, în germene, încă din 1908, în teza de

doctorat a lui Woringer *Abstraktion und Einfühlung* și era clar exprimată, din 1910, în lucrarea lui Kandinsky publicată în 1911: *Ueber das Geistige in der kunst*. Spre deosebire de cubism, care a fost cu totul empiric, această mișcare beneficia de o definiție teoretică; dar anticiparea, era, fără îndoială, prea îndrăzneață; contrar cubismului, această tendință nu a fost o mișcare pusă la cale de către un grup sau o școală; ea se dezvoltă lent, de-a lungul secolului, în diverse locuri, reprezentată mai întîi prin izolați, Kandinsky în Germania, Delaunay în Franța, Piet Mondrian și Van Doesburg în Olanda pentru a ajunge la o înflorire subită după cel de al doilea război mondial cînd a dat naștere, în două etape, artei abstracte și, apoi, celei informale.

Chiar dacă aceste mișcări reneagă natura ca sursă de inspirație în artă, ele nu renunță la opera de artă ca obiect, această calitate fiind, dimpotrivă, sporită prin ruperea oricărei relații cu vreun element exterior, altul decît temperamentul artistului. Rămînea să se respingă opera de artă ca obiect autonom și prin urmare să se nege arta ca activitate umană care constă în a „fasona" acest obiect, ceea ce filozofii tomiști numeau domeniul *factibilului*. Această negare se datorează unui adevărat precursor, Marcel Duchamp unul dintre inventatorii mișcării dada, singurul creator contemporan care a rămas, de-a lungul acestui secol, continuu fidel atitudinii de refuz. Acest refuz el îl afirma, din 1912, prin optarea pentru *Ready Made*, „lucru de-a gata", obiect oarecum manufacturat, ales de preferință din sectorul cel mai îndepărtat al noțiunii de operă de artă, ca acel pisoar pe care l-a expus, în 1917, în *Salonul Independenților* din New York cu titlul *Fîntînă*, semnat R. Mutt. Această inițiativă avea să aibă o bogată descendență: din ea s-a născut „obiectul cu funcție simbolică" al suprarealismului, dar acest obiect, îmbrăcînd o funcție semnificantă, este contrarul acelui *Ready Made* al lui Duchamp a cărui adevărată semnificație este de a nu mai avea alta decît aceea a neantului.

Marcel Duchamp, prin acest simplu gest care sfărîmă relația tradițională subiect-obiect, preceda neantizarea critică proprie existențialismului. Trebuie oare să vedem o reînflorire a neantizării în Neo-Dada, mișcare născută recent în Statele Unite, încercare disperată, dar derizorie — deoarece și-a pierdut puterea de șoc a descoperirii, — pentru a surprinde la izvoare, valoarea de negare a artei contemporane? Originea imagisticei suprarealiste trebuie să fie căutată în picturile—socotite metafizice — pe care Giorgio de Chirico le-a executat la Ferrara în 1917.

Atitudinea de revoltă, de-a lungul unui secol întreg, alimentează o formă literară al cărei inițiator a fost Sade: Vigny, Dostoievski, Lautréamont, Nietzsche, Rimbaud fiecare în felul său, vor făuri verigile acestei tradiții nihiliste a refuzului pe care pictorii, pesemne, o ignorau. După ce tumultul elanului insurecțional a fost potolit, romanticii redevin burghezi, ca și Delacroix care este stegarul lor. Primul om revoltat al picturii franceze a fost Courbet care a refuzat Legiunea de onoare acordată de guvernul imperial și care voia să facă din arta sa expresia unei revendicări sociale. Dar această conștiință a răzvrătirii nu inspiră activitatea impresioniștilor; chiar atunci cînd îi împărtășesc ideile ca Pissarro sau Monet, aceștia nu răspund apelului lui Zola care ar vrea să-i înroleze într-o acțiune socialistă; poate pentru acest motiv romancierul, dezamăgit, îi reneagă la sfîrșitul vieții sale. Nimic n-a fost mai puțin subversiv decît mișcarea cea mai revoluționară a picturii; niciodată niște novatori atît de îndrăzneți n-au fost atît de lipsiți de voința de revoltă. Impresioniștii nu făceau procesul a ceea ce se realizase mai înainte; iluminați de descoperirea lor, ei lucrau, conduși de steaua lor, fără a-și da seama că acest univers nou în care pășeau îi despărțea de un mediu care nu voia să vadă în ei decît niște răzvrătiți; despărțirea le-a fost impusă de societate, au simțit-o crunt însă ca pe o neînțelegere; scăpau de sentimentul

 de izolare printr-o strînsă comuniune cu natura

cît și prin solidaritatea pe care au știut s-o impună printre ei, fiind încurajați de un mic grup de amatori care aveau încredere în geniul lor. Unii, ca Degas, Cézanne, Monet, au păstrat din primirea care le-a fost făcută în tinerețe o adîncă amărăciune, dacă nu și acreală; ajuns la culmea gloriei, Monet, prietenul lui Clemenceau, repetă gestul lui Courbet, refuzînd Legiunea de onoare. Dar niciodată, acest resentiment nu s-a manifestat în vreun fel în opera lor. Această puritate în intenție a dat impresionismului un accent inimitabil și i-a asigurat strălucirea pînă în vremea noastră, care-i trăiește, de fapt, negarea.

Revolta izbucnește cu Gauguin, însă o revoltă oarecum gratuită; ea îl hrănește pe om mai curînd decît pe pictor; acesta — lăsînd de o parte imagistica — tinde, mai degrabă, să reia legătura cu cîteva tradiții clasice, îndepărtate de impresioniști. Suflul lui Zarathustra îl inspiră în sfîrșit pe Van Gogh, dar nimeni n-a fost mai puțin nihilist decît acest om făcut din dragoste în care vibra sufletul unui misionar.

Contemporanii sînt aceia care au opus întregului antecedent bariera unui „nu“ absolut. Contradicția este temelia artei lui Picasso, Matisse, Rouault, Kirchner, Nolde. Nici un principiu estetic nu-i insuflețea pe acești pictori la începutul carierei lor, numai voința de a distruge capitalul artistic al Occidentului. Nu era oare un gest analog cu acela al primilor pionieri marxiști, revoltați împotriva rolului capitalului în economia umană și tinzînd să instaureze o societate nouă, fără acumulare de bogății, un ideal pe care societatea industrială, întemeiată pe producție, l-a realizat chiar prin acești revoluționari? Poziția anarhistă a pictorilor la începutul secolului se traduce printr-un strigăt de înfrățire: „Să dăm foc muzeelor!“ În impulsivitatea sa, ea nu poate apare decît prin deformările caricaturale sau barbare impuse figurii umane și naturii, depășind astfel cuplul sacro-sanct, transmis prin moștenirea artei occidentale, la care impresionismul vine să adauge o ultimă îmbogățire. Acest instinct de revoltă

se va organiza puțin cîte puțin într-o revoluție conștientă, în scopul de a constitui o ordine nouă. Pe locul gol lăsat de fovism, Matisse va stabili rigurosul său sistem formal. Cît despre Picasso, putem crede că violența revoltei sale a fost îngrădită de înțelepciunea lui Braque care-l îndemnă, la ieșirea din perioada sa africană, să constituie, împreună cu el, acel laborator de experiențe de unde va ieși cubismul. Dar Picasso nu putea să rămînă mult timp închis într-o disciplină. După cîțiva ani, își reluă libertatea și prin monstruozitatea perioadei sale „antice", renegă încercarea acestei sinteze a perioadei sale cubiste, întemeiată pe o mare finețe de analiză. Nu va înceta de-a lungul carierei sale să se răzvrătească împotriva tuturor și a lui însuși, condamnîndu-se la avataruri reînnoite, fără a cunoaște vreodată vreun alt răgaz decît cîteva desene în spirit clasic, întărit, de altfel, în răzvrătirea sa de evenimentele tragice prin care a trecut Europa. Războiul civil spaniol, apoi al doilea război mondial aduc o justificare masacrului pe care îl impune figurii umane. Totuși el are mereu prezente în minte formele trecutului; de la vasele grecești și picturile chinezești pînă la Velázquez, Cranach sau Manet, toate acestea alimentează setea lui de distrugere. Pentru el, a picta înseamnă a depăși atît realitatea cît și arta. Îndreptățit în tot ce a făcut, Picasso a fost revoltatul desăvîrșit al epocii noastre care l-a considerat stegarul ei.

În secolul al XX-lea, noțiunea de avangardă în pictură este mai conformă decît oricînd cu sensul etimologic și militar al cuvîntului. Creația artistică este o explorare aventuroasă de teritorii virgine și pictorul e asemenea unui pionier dar, spre deosebire de secolul precedent, această situație este pentru el avantajoasă. Artiștii contemporani au întîlnit mult mai mică rezistență în acțiunile lor de distrugere a tuturor valorilor tradiționale ale picturii decît au întîlnit impresioniștii atunci cînd au făcut să izbucnească ultimele
 focuri de artificii ale acelui naturalism care cores-

pundea fundamentelor etice ale burgheziei, dar pe care burghezia nu le-a cunoscut, orbită fiind de o estetică academică, în care ea vedea una din acele forțe de inerție pe care le punea în calea a tot ce i se părea favorabil unei răsturnări a ordinii stabilite. După ce a trecut acest moment în cursul căruia, de altfel, au existat totuși niște negustori care să-i susțină, cubiști și fovişti, la un loc, au provocat o adeziune crescîndă, care se manifesta potrivit valorii lor de subversiune. Pe măsură ce antagonismele se reduceau trebuiau să dea naștere altora, chiar dacă ar fi fost să le caute în ei înșiși. Îndrăzneala a devenit atunci stimulentul unei creații artistice din ce în ce mai asemănătoare unei producții industriale și care, ca și aceasta, pentru a seduce clientela și a provoca, fără încetare, repetarea cumpărării trebuie să-și reînnoiască tipurile și modelele. Însăși noțiunea de îndrăzneală sfîrșește prin a se inversa în această situație care face din „avangardă" un adevărat conformism, mai mult încă, o necesitate vitală. Conceptul de creator tinde să se confunde cu acela de inventator. Această situație a luat proporții de-a lungul secolului iar astăzi opera unui pictor se lansează prin aceleași metode publicitare ca un produs comercial. Noțiunea de valoare în civilizația industrială nu este oare legată de tot ceea ce e *nou*? Americanii, despre care nu se poate spune că nu sînt în avangarda progresului tehnic, sînt atît de pătrunși de acesta încît, chiar cu riscul de a le avaria grav, restaurează obectele de artă ale trecutului cumpărate cu prețuri mari și le dau un aspect nou, singurul, după părerea lor, compatibil cu demnitatea deosebită pe care le-o conferă. Expoziția anuală a devenit tot atît de necesară unui pictor la modă ca și manifestările sezoniere din marile magazine, sau cele din „la haute couture" iar artistul, rob fericit al acestui lanț de producție, trebuie să-și seducă de fiecare dată publicul prin vreo atracție neprevăzută. Intr-o oarecare măsură a regăsit o situație asemănătoare cu aceea a civilizației aristocratice cînd era măscăriciul unei societăți care

aştepta de la el să-i alimenteze gustul pentru jocuri; mai mult încă, are un rol analog cu acela al artiştilor vrăjitori din culturile primitive ale căror creaţii sînt pline de mister. El a renunţat la acea singurătate a geniului în care se elabora opera printr-un dur colocviu cu sine-însuşi, atitudine specifică romanticilor, singurătate în care se refugiaseră altădată cîţiva dintre cei mai mari pictori ca Tintoretto sau Rembrandt; seamănă puţin şi cu acei meşteşugari din Florenţa sau cu ceasornicarii elveţieni, pe care publicul poate să-i vadă muncind prin vitrina prăvăliei unde îşi vînd produsele. Exibiţionismul este pentru el o exigenţă profesională. Beneficiind de aura de eroism care se dă artistului de la impresionişti încoace şi totodată de prestigiul revoluţionar dobîndit de cei mai vîrstnici la începutul secolului, pictorul de azi — cu sau fără voia sa — este unul din acele produse ale „cetăţii de consum eficient" pe care-l fabrică dublicitatea şi pe care le numim „vedete". El are obligaţia să fie „celebru" sau să nu existe deloc. Un „pictor tînăr" are o biografie înainte de a avea o viaţă şi viitorul nu va ignora nimic din faptele mărunte ale unui artist cu strălucire temporară, în timp ce viaţa lui Théodore Rousseau sau a lui Giorgione s-a scufundat în uitare pentru totdeauna.

Manifestaţii internaţionale periodice, constituite după tipul bienalei de la Veneţia — cea mai veche bienală — obligă publicul să-şi formeze o conştiinţă care cere cu necesitate ca, în această perioadă, arta să se reînnoiască pe glob. Aceste manifestaţii se pot compara cu tîrgurile unde industriaşii din lumea întreagă îşi confruntă produsele; la ele se dau premii care constituie elemente publicitare apreciabile. În aceste amfictionii, artiştii diferitelor popoare cunosc un anumit ecumenism al limbajului pictural, din care scot sentimentul iluzoriu al unui fel de obiectivare a artei, comparab'lă cu aceea a ştiinţei.

Mult timp observator, mai mult sau mai puţin neîncrezător, al mişcărilor artistice, muzeul de

 artă modernă se transformă pentru a deveni un

fel de laborator de experiențe în care operele sînt primite fără deosebire și fără alegere, doar ca simple elemente de analiză; ele sînt testate, oarecum pe măsură ce sînt produse. Mașinăriile acestui organism gigantic, lumea picturii, tind să situeze creația artistică pe un plan autonom; în mod paradoxal această lume se înstrăinează tot mai mult de mediul social în momentul în care el este îmbiat cu stăruință să-i prețuiască înfăptuirile. În această originalitate obținută cu orice preț și care este principiul motor al artei de astăzi, în mod mai mult sau mai puțin limpede, publicul și amatorii văd o manifestare a individualismului, care provoacă sentimentul de eliberare din strînsoarea „masificării", fără să-și dea seama că expansiunea pe glob a picturii informale și inflația provocată de acea *action painting* fac din ea o autentică manifestație de masă. Pentru a așterne culoarea pe pînză, artistul trebuie să inventeze fără încetare procedee a căror valoare e dată de caracterul lor insolit. Cutare artist va reproduce aidoma pe pînză o femeie goală pe care mai întîi a uns-o cu vopsele, un altul va trage cu pușca automată în bășici pline cu vopsea, un pictor ingenios va avea ideea să calcineze materia cu ajutorul unei lămpi de gaz; un confrate expune tablouri alcătuite din bucăți de afișe smulse de pe gardurile șantierelor de construcții, un altul plimbă pe o pînză imensă un automobil cu roțile unse cu vopsea. În momentul cînd scriu rîndurile de față, cea mai proaspătă găselniță constă în a scoate cu ajutorul unei benzi adezive „scotch" literele de pe paginile ziarelor, „pentru a obține o scriitură rînduită pe suprafața plană a unei noi dimensiuni efective", și aceasta se numește arta scotch. Aceste procedee sînt tot atîtea gesturi ale unui ritual paramagic prin care o societate caută să scape de frustrarea de viața spirituală, care o apasă. Tipică este atitudinea lui Henri Michaux care caută într-un drog, mescalina, halucinațiile capabile să-i inspire scriitura automată; în felul acesta Pitia din Delfi este adusă în stare de divagație

cu ajutorul aburilor ce ies din trepiedul pictorului. Transa ce-i cuprinde pe Mathieu și Pollock, care împroașcă în jurul lor materia picturală, este comparabilă cu dansul unui vrăjitor executînd o mimodramă, iar ceea ce s-a numit analfabetismul picturii evocă lettrismul unei profetese în delir; criticii, adunați în jurul operei isprăvite, ne duc cu gîndul la sacrificatorii romani ce preziceau viitorul pornind de la măruntaiele unui pui. Intr-o artă ce refuză orice imagine, ce se sustrage oricărei referințe, credem că aflăm un înlocuitor al transcendenței; nonsensul este socotit a fi încărcat de sensuri iar ceea ce este nesemnificativ apare a avea o supremă semnificație; non-pictura este asimilată neființei din care, prin ambivalență, ar țîșni o asemenea plenitudine de existență încît acest val ieșit din adîncuri n-ar mai putea fi stăpînit. Trecînd dincolo de limitele figurii, pictorul se crede transfigurat.

Asemenea mutanților din teoriile evoluționiste, osîndiți să nu trăiască decît pentru a sluji la împlinirea unei noi faze a speciei, pictorii, ca să scape de pictură, sînt condamnați să inventeze mode și procedee inedite. A crea devine sinonim cu a inova. Și fiecare inovație încearcă să facă un pas înainte pe calea acestei eliberări ce trebuie să-l desprindă pe artist de o lume din care, timp de milenii, se inspirase chiar atunci cînd încercase să fugă din ea.

O obsesie a absolutului a alungat din opera de artă tot ce nu este artă ca atare: subiectul, imitația, expresia, ideea; așadar tot ceea ce-i este străin, și, în același timp, se află amestecat în ea. Acest alpinism pe ghețarii spiritului ar putea fi amețitor; iar a voi să atingi în opera de artă esența pură nu înseamnă, oare, să riști să o lipsești de existență? Căci ființa pură este inaccesibilă; ca să se manifeste are tot timpul nevoie să ia contact cu existența. Scopul artei n-ar fi oare, așa cum propune Étienne Gilson, „împăcarea ființei cu ceea ce pare a fi", „identificarea ființei cu aparența ei"?

NOTELE BIOGRAFICE PRIVITOARE LA PRINCIPALII PICTORI CITAȚI

SECOLUL AL XIV-LEA.

BARNA DA SIENA

Acest pictor, despre care se știe prea puțin, a murit, după spusele lui Vasari, în 1381, căzînd de pe schelele ridicate în biserica din San Gimignano unde termina un ciclu de fresce despre *Viața lui Isus*. Stilul său dovedește că s-a format ca artist sub influența lui Duccio, Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti.

CIONE (BERNARDO zis NARDO DI)

Reputația lui Nardo di Cione, mort la Florența în 1366, a fost multă vreme eclipsată de aceea a fratelui său Andrea Orcagna, arhitect, sculptor și pictor, adevărat șef al unui atelier unde lucrau frații lui, sculptorul Matteo și pictorii Jacopo și Nardo. Cu toate acestea, critica contemporană tinde să ratifice judecata lui Vasari care vedea în el un pictor mai mare decît fratele său Andrea, acesta, pare-se, mai tînăr. Opera lui a putut fi reconstituită și distinsă de aceea a fratelui doar datorită afirmațiilor lui Ghiberti, care îi atribuie frescele din capela Strozzi de la Santa Maria Novella din Florența. (*Judecata de apoi*, *Paradisul* și *Infernul*.) Tot lui i s-au pus în seamă, în cele din urmă, frescele cu *Patimile Domnului* din capela Bastari de la Badia din Florența, deși s-a crezut mult timp, după cum afirma Vasari, că ele sînt datorate lui Buffalmaco.

GIOTTO DI BONDONE

Născut probabil la Colle di Vespingnano, în Valea Mugello aproape de Florența, în 1266. Mort la Florența în 1337.

Diminutivul „Giotto" derivă cu siguranță din „Angiolo". Se pare că a trecut prin atelierul lui Cimabue. Către 1290, i se comandă un crucifix pentru Santa Maria Novella. În 1296—1297 este chemat la Assisi ca să picteze în bazilică frescele cu *Viața sfîntului Francisc*; unii critici anglo-saxoni contestă astăzi atribuirea acestor fresce lui Giotto; în 1298 cardinalul Stefaneschi îi comandă un mozaic reprezentînd *Navicella* pentru curtea interioară de la Sfîntul Petru (mozaicul a dispărut). Fresca comemorativă a jubileului proclamat la Roma în 1300 există încă, dar foarte mutilată și mult refăcută. În 1304—1306, pictează frescele cu *Viața lui Cristos* pentru capela Scrovegni de la Padova. Se pare că, începînd din 1311 (apr.), Giotto, devenit bogat (cumpără terenuri în Mugello), nu mai părăsește prea mult Florența unde pictează, după 1317, frescele capelelor Bardi și Peruzzi de la Santa Croce. Totuși, în 1329—1333, îl aflăm la Neapole unde lucrează pentru Robert d'Anjou. În 1334, urmîndu-i lui Arnolfo di Cambio, este numit arhitect-șef („capomaestro") al catedralei din Florența; realizează proiectul Campanilei dar execută numai baza.

LORENZETTI Ambrogio

† 1348

Pictor sienez, frate, probabil mai tînăr, al lui Pietro Lorenzetti, mort, ca și acesta, în 1348, răpus, cu siguranță, de ciuma neagră. Menționat începînd din 1319, a fost probabil format de fratele său. Lucrează la Florența între 1332—1335; opera lui cea mai importantă, și în care se dovedește foarte original, este decorarea sălii Consiliului din palatul public din Siena, pictată între 1337—1339 și reprezentînd *Alegoriile Bunei și Relei Cîrmuiri*.

SECOLUL AL XV-LEA.

ANTONELLO DA MESSINA

Născut în 1430 la Messina, mort în 1479.

A fost, probabil, la Neapole, elevul pictorului Colantonio. În 1456, îl găsim stabilit la Messina, apoi pleacă în Calabria, dar revine la Messina unde rămîne pînă în 1465; arhivele din Messina nu ne dau nici o informație pentru perioada 1465—1473. Se găsește la Veneția în 1475; adoptă atunci pictura în ulei, pe care o învățase desigur de la vreun pictor flamand. În 1476, ducele Galeazzo Sforza îl invită la Milano;

nu ştim dacă a răspuns acestei invitaţii, căci în septembrie 1476, se găsea la Messina; devenit infirm, îşi face testamentul la 14 februarie 1479; moare înainte de 25 al aceleiaşi luni. Opera sa este restrînsă, compusă din tablouri religioase şi portrete. O mare parte din ea s-a pierdut.

BALDOVINETTI Alessio

Născut la Florenţa în 1425, mort la Florenţa în 1499.

Se pare că a trecut prin atelierul gravorului şi aurarului Maso Finiguerra şi că a fost colaboratorul lui Fra Angelico. Spirit curios, s-a consacrat unor căutări tehnice — amestecînd tempera, fresca şi uleiul — care au dus la deteriorarea operelor sale. Aceste căutări îl înrudesc cu Leonardo da Vinci. Din fresca reprezentînd *Naşterea Domnului* de la mînăstirea Annunziata (1463) nu a mai rămas decît desenul de o măreţie monumentală, cu un peisaj de o amploare necunoscută pînă atunci.

BELLINI Giovanni, zis Giambellino

către 1430—1516.

Cel mai celebru reprezentant al unei familii de artişti venețieni. Fiu natural al lui Iacopo Bellini, al cărui elev a fost. Iacopo a mai avut un fiu ce a devenit pictor, Gentile, iar sora acestuia, Nicolosia, s-a căsătorit, în 1454, cu Mantegna. Giovanni a stat la Padova, împreună cu Gentile, între 1458—1460 în momentul cînd Mantegna tocmai terminase de pictat frescele de la Eremitani. Arta lui Giovanni devine personală către 1470—1480; atinge apogeul cu marele retablu de la biserica Sfîntul Iov şi micul retablu de la Frari; apoi, în pragul secolului al XVI-lea, maniera sa devine mai cuprinzătoare; pictează, în 1514, o *Bachanală* pe care o va lăsa neterminată şi pe care o va remania Tiţian, ce-i fusese elev. A avut o reputaţie considerabilă şi un atelier foarte frecventat. A dat naştere unei adevărate şcoli de artă, fertilă în talente, ce se va perpetua în jurul Veneţiei, pînă tîrziu. Giorgione i-a fost elev şi se pare că l-a influenţat.

BOSCH Hieronymus van Aeken

Născut la Bois-le-Duc în 1453, mort la Bois-le-Duc în 1516.

Familia sa era originară din Aeken. Şi-a desfăşurat întreaga lui carieră în oraşul natal.

Între 1480 şi 1512, e citat în mai multe rînduri în regis-

trele confreriei Notre-Dame din Bois-le-Duc. În 1504, Filip cel Frumos i-a comandat o *Judecată de apoi*.

CASTAGNO Andrea del

Născut către 1421 la Castagno (Toscana), mort la Florența în 1457.

În copilărie a fost păstor. Către 1440 lucrează la Florența, iar doi ani mai tîrziu (iulie-august) la Veneția, unde pictează bolțile capelei San Tarasio, la San Zaccaria. În 1444 e înscris în corporația formată din *medici e speciali*; moare la 19 iulie 1457, răpus de ciumă; avea 35 sau 36 de ani.

KONRAD VON SOEST

În cea de a doua jumătate a secolului al XIV-lea și la începutul secolului al XV-lea lucrează la Dortmund, unde se și căsătorește în 1394. Este cel mai eminent reprezentant al școlii din Westfalia. Opera sa principală, retablul de la Niederwildungen, poate fi datată în 1404.

EYCK Jan van

Maeyseke? către 1390, Bruges 1441.

Este originar din ținutul rîului Meuse, probabil din regiunea Maestricht. Îl aflăm mai întîi în serviciul lui Ioan de Bavaria, conte de Olanda, și rămîne la Haga pînă în 1425; la această dată, ducele Filip cel Bun îl ia în serviciul lui, conferindu-i titlul de „valet". În 1426, 1427, 1428, 1436, va fi trimis de către duce în misiuni secrete. În 1428, pictorul face parte dintr-o ambasadă care va cere, în numele ducelui, mîna infantei Isabela de Portugalia; îi face și portretul. Către sfîrșitul anului 1429 se reîntoarce în Țările de Jos. Către 1431 se instalează la Bruges; în 1434 se căsătorește. Reputația sa a fost mare; ducele Filip, ce i-a botezat un copil, îl prețuia foarte mult. Lucrător meticulos, a lăsat puține tablouri; opera sa principală este retablul cu *Mielul mistic* de la Saint-Bavon din Gand, pe care l-a terminat în 1426, dar problemele ridicate de acest poliptic sînt foarte confuze; ele rămîn legate de existența unui frate al lui Jan, Hubert, căruia i se atribuie cîteva opere ce ar putea fi și lucrări de tinerețe ale lui Jan.

FOUQUET Jean

Născut la Tours către 1415—1420, mort la Tours (?) între 1477—1481.

Documentaţia privind acest artist este foarte redusă. Din fericire, amintirea lui ne-a fost păstrată de contemporanii italieni, Filarete, Francesco Florio, pe care i-a impresionat prin talentul lui. Datorită lui Filarete ştim că Fouquet a făcut o călătorie la Roma, unde a pictat două portrete, foarte admirate, ale papei Eugeniu al IV-lea. Călătoria a avut loc, cu siguranţă, cu ocazia jubileului din 1450. Sîntem întrucîtva mai bine informaţi în ceea ce priveşte ultimii lui ani. Colaborează, în 1461, la pregătirile pentru intrarea lui Ludovic al XI-lea la Tours; în 1470, după întemeierea ordinului Sfîntului Mihail, e plătit pentru executarea cîtorva tablouri de care ordinul avea nevoie; în 1474, îl găsim citat în registrele regale ca „pictor al regelui". A murit între 1477 şi 1481. E cunoscut mai ales prin faptul că a împodobit cu miniaturi cărţi (*Heures d'Etienne Chevalier*, Chantilly). Ne-au rămas de la el doar cinci tablouri, două lucrări în email şi două desene.

FRA ANGELICO Guido di Piero del Mugello,
în călugărie fra Giovanni, zis...

Născut probabil între 1400 şi 1402 la Vicchio, în Mugello, mort la Roma în 1455.

Încă din 1417–1418, cînd era laic, îl aflăm menţionat ca pictor. Fără îndoială cu puţin după aceea a intrat în mînăstirea dominicană de la Fiesole. Tablourile din prima lui perioadă ne dezvăluie un artist care a făcut mai întîi miniatura şi a fost influenţat de Dom Lorenzo Monaco şi de Gentile da Fabriano. Dar *Madonna degli Linaiuoli* de la muzeul San Marco (1433) stă mărturie a unor cercetări de volume şi de perspectivă cu totul moderne. Între 1439 şi 1445 decorează cu fresce, în colaborare cu un atelier, mînăstirea San Marco pe care Michelozzo o construia la Florenţa, din ordinul lui Cosimo de'Medici, pentru călugării dominicani. În 1447 începe la capela San Brizio de la domul din Orvieto un ciclu de fresce reprezentînd Judecata de apoi, ciclu care va fi terminat de către Signorelli. Ultima lui operă, frescele din capela de la Vatican a papei Nicolae al V-lea (*Viaţa sfîntului Stefano şi a sfîntului Lorenzo*) este impregnată de atmosfera romană. În 1451 este stareţ la mînăstirea din Fiesole. Moare la Roma în 1455. Problemele privind separarea a ceea ce reprezintă contribuţia personală de aceea a elevilor săi într-o operă foarte bogată, rămîn extrem de greu de rezolvat.

MANTEGNA Andrea
1431–1506

Născut la Isola di Carturo, în apropiere de Vicenţa. Elev şi fiu adoptiv al lui Francesco Squarcione, căruia i-a atribuit, în chip, poate, prea generos, o reformă ce recomanda pictorului să imite pe antici, să exprime relieful prin studiul perspectivei şi prin claritatea incisivă a desenului. Dar la şaptesprezece ani îl părăseşte pe Squarcione şi a avut, cu siguranţă, revelaţia geniului său atunci cînd a cunoscut sculpturile lui Donatello de la Santo din Padova. Din 1448, la vîrsta de şaptesprezece ani, lucrează, împreună cu alţi artişti, la frescele cu *Viaţa Sfîntului Iacob* şi cele cu *Sfîntul Cristofor*, de la capela Ovetari din mînăstirea degli Eremitani, pe care le va termina singur în 1456. Aceste fresce au fost distruse în ultimul război mondial. Se căsătoreşte, în 1454, cu Nicolosia, fiica lui Iacopo Bellini. Între 1457–1459 pictează marele retablu de la San Zeno din Verona; partea superioară a retablului a rămas în biserică, în timp ce partea inferioară a fost împărţită între Luvru şi muzeul din Tours. În 1457 acceptă să fie pictorul oficial al lui Gonzaga din Mantova; se va stabili în acest oraş în 1460 şi îşi va face aici o casă. Între 1468–1474 pictează fresca din „Odaia Mirilor" de la castelul Sfîntul Gheorghe din Mantova şi, între 1485–1492, o serie de picturi în tempera reprezentînd *Triumful lui Cezar*, astăzi la Hampton Court. Frescele pe care le-a executat pentru papa Inocenţiu al VIII-lea la palatul Belvedere din Roma au fost distruse. În timpul lungii perioade care se întinde din 1468 pînă la moartea sa, a executat un mare număr de tablouri, în cea mai mare parte religioase. Marea *Madonna della Vittoria*, ex-voto pe care l-a pictat în 1495–1496 pentru marchizul de Gonzaga, se află astăzi la Luvru. *Parnasul* (1497) şi *Triumful Virtuţii* pe care le-a pictat pentru camera de lucru a Isabellei d'Este denotă influenţa tardivă a cumnatului său Giovanni Bellini (Luvru).

MASACCIO Tommaso di Ser Giovanni di Simone Guidi, zis
Născut la Castello San Giovanni, în apropiere de Florenţa, în 1401, mort la Florenţa în 1428.

Fiu de notar, s-a format la început pe lîngă Masolino, aşa cum arată primele sale opere de la muzeul din Berlin şi *Fecioara şi Sfînta Ana* de la Uffizi. Madona pictată în 1426 pentru biserica del Carmine din Pisa atestă o schimbare

a orientării lui. Prieten cu sculptorii Ghiberti și Donatello caută să exprime volume (*Răstignirea* de la muzeul din Neapole). În 1427, reia la biserica del Carmine din Florența opera rămasă neterminată prin plecarea lui Masolino în Ungaria. (*Adam și Eva izgoniți din Paradis, Viața sfîntului Petru*). Răpus timpuriu de moarte, nu a putut să termine acest ciclu de fresce.

PIERO DELLA FRANCESCA sau DEI FRAMCESCHI

Născut la Borgo San Sepolcro, mort la Borgo San Sepolcro în 1492.

Îl găsim, în 1439 la Florența, întovărășit cu Domenico Veneziano. În 1442, face parte dintre consilierii din Borgo San Sepolcro, iar în 1445 începe acolo, pentru călugării din ordinul Îndurării, un triptic, unde putem observa influența lui Sassetta. Pictează pentru curțile din estul Italiei, la Ferrara, Rimini, Urbino, Bologna. Între 1452–1459 execută opera lui cea mai importantă: frescele cu *Istoria Sfintei Cruci* din biserica San Francesco din Arezzo. Au mai rămas doar fragmente din frescele lui realizate la Roma în 1459. A scris două tratate teoretice. *De prospectiva pigenda* și *De quinque corporibus regularibus*; ultimul a apărut după moartea sa, sub numele uzurpat al geometrului fra Luca Paccioli, elevul lui. A murit orb.

PIERO DI COSIMO Piero di Lorenzo, zis

Florența 1462, Florența 1521.

Elev al lui Cosimo Roselli pe care l-a ajutat la Capela Sixtină din Roma. Mizantrop, a trăit singuratic, iubind cu pasiune lucrurile din natură. Arta lui asimilează de-a valma influențe diverse, căci pictorul ținea mai puțin să fie original prin stilul său cît să surprindă prin imagistica insolită a tablourilor sale, multe din ele evocînd lumea irațională și ciudată a teoriilor ocultiste.

PISANELLO Antonio

Născut la Verona în 1397, mort în 1455 (?).

A fost probabil elevul lui Stefano da Verona. Termină, în 1431, frescele începute de Gentile da Fabriano la San Giovanni in Laterano. Darurile sale de gravor de medalii, de animalier și de portretist îl fac să fie căutat de curțile princiare din Italia, astfel că a călătorit mult; a lucrat la Ferrara, la Mantova, la Rimini, Milano, Neapole, Roma.

Nu s-a mai găsit nici o știre privind activitatea lui de după 1449, cînd se găsea la Neapole. Se pare că trăia încă în 1455, dar era mort, cu siguranță, în 1456. N-au mai rămas decît foarte puține din operele sale pictate; în schimb, s-au păstrat destul de multe desene.

QUARTON Enguerrand

Născut la Laon, menționat la Avignon între 1444–1466.

Acest artist picard e menționat la Avignon începînd din 1444. Împreună cu Pierre Villatte a pictat, în 1452, *Fecioara Indurării* de la muzeul din Chantilly. A executat o *Încoronare a Fecioarei*, pentru care a încheiat un contract în 1453; tabloul era destinat capelei de la mînăstirea Villeneuve-les-Avignon, iar astăzi se află la Azilul de bătrîni din acest oraș. *Pietà d'Avignon*, deși aparține în chip organic stilului său, nu i se poate atribui în mod cert.

UCCELLO Paolo di Dono, zis

Florența, 1397–1475.

Ar fi fost supranumit „pasărea" din cauza dragostei sale pentru zburătoare. Cariera lui de pictor pare a fi început destul de tîrziu; a practicat la început artele minore: orfevrăria, mozaicul, marchetăria. La vîrsta de zece ani, e menționat în atelierul lui Ghiberti, care lucra atunci la ușile baptisteriului din Florența. A fost de asemenea prieten cu Donatello; prin urmare, nu e surprinzător că a vrut să exprime volumul în pictură. Se duce în 1425, la Veneția, unde e chemat ca mozaicar la San-Marco; a rămas acolo pînă în 1430. În 1436 face o demonstrație a cunoștințelor sale de perspectivist, reprezentînd în *trompe-l'oeil* un monument ecvestru al condottierului John Hawkwood; în aceeași perioadă pictează *Viața Părinților deșertului* la mînăstirea San Miniato, și realizează *Facerea lumii* în *chiostro verde* de la Santa Maria Novella; în 1443, execută două cartoane de vitralii pentru catedrală. Tot pe atunci pictează fresce la Prato, apoi se duce la Padova în 1454, chemat de Donatello. Reîntors la Florența execută surprinzătorul *Potop* pentru *chiostro verde* de la Santa Maria Novella. Opera lui cea mai celebră este *Bătălia de la San Romano* (1 iunie 1432); episod din războiul dintre florentini și sienezi, episod pe care l-a dezvoltat pe trei mari panouri pentru decorul palatului Medici. (National Gallery din Londra, Luvru, Muzeul Uffizi din Florența). Ultima operă care ne-a rămas de la el este o predelă pe care a pictat-o între 1465–1468

pentru confreria Corpus Domini din Urbino (*Legenda Împărtăşaniei*, muzeul din Urbino). Se pare că, la bătrîneţe, a renunţat la pictură. Preocupările sale în ceea ce priveşte perspectiva se traduc de asemenea în desenele lui, ce reprezintă adevărate exerciţii de scoatere în evidenţă a figurilor.

TURA Cosimo

Născut la Ferrara către 1430, mort la Ferrara în 1495.

A fost pictorul oficial al curţii din Ferrara sub domniile succesive a doi duci; a executat pentru ei numeroase lucrări decorative şi a dat şi desenele pentru acestea, a pictat mari poliptice, astăzi risipite. A îmbinat influenţele nordice (Rogier van der Weyden) cu cele ale şcolii din Padova (Mantegna).

WEYDEN Rogier van der

Născut la Tournai (pe atunci în Franţa) în 1399 sau 1400, mort la Bruxelles în 1464.

Cunoscut şi sub numele de Roger de la Pasture; a fost, la Tournai, elevul lui Robert Campin. Îl găsim, în 1435, la Bruxelles, unde devine, în 1436, pictor oficial al oraşului; atunci dă numelui său forma flamandă: Rogier van der Weyden. Se cunosc diverse episoade ale vieţii sale şi multe dintre comenzile pe care le-a primit; dar nici un tablou identificat nu corespunde, cu siguranţă, vreunuia dintre aceste documente; se pare totuşi că *Coborîrea de pe cruce* de la Escorial (Madrid, muzeul Prado), i-a fost comandată de Ghilda Arcaşilor din Löven, în timp ce retablul celor *Şapte taine* de la muzeul din Anvers a fost pictat de Jean Chevrot, episcop de Tournai între 1437–1460.

WITZ Konrad

Născut către 1398, mort către 1447.

Fiu al lui Hans Witz, orfevru şi pictor călător care a slujit pe ducele de Bretania şi pe ducele de Bourgogne. Îl aflăm pe artist la Konstanz, în 1412; se stabileşte apoi, cu fiul său, la Rottweil, unde se găsea Curtea de Justiţie imperială. În 1431, Konrad se duce la Basel, atras de conciliul ce trebuia să înceapă, şi pictează acolo retablul *Oglinda Mîntuirii* (1434), păstrat, în cea mai mare parte, la muzeul oraşului. Îl aflăm la Geneva în 1444; muzeul din acest oraş păstrează două voleuri ale unui retablu pe care l-a pictat, probabil, pentru catedrala Sfîntul Petru.

ALTDORFER Albrecht

Născut înainte de 1480, fără îndoială la Ratisbona (Regensburg), mort la Ratisbona în 1538.

Fiul unui pictor care căpătase cetățenia la Ratisbona în 1478. Cele mai vechi picturi ale lui poartă data de 1507. Niște vederi de pe malul Dunării, desenate în 1511, arată că pictorul făcuse o călătorie în Austria de sus în timpul căreia trebuie să-l fi întîlnit pe Michael Pacher. Cu acea ocazie a pictat două retabluri mari pentru mînăstirea Sfîntul-Florian din Linz. În 1529 execută, pentru Wilhelm al IV-lea de Bavaria, *Bătălia lui Alexandru* (München). Spre sfîrșitul vieții a lucrat ca arhitect la consiliul municipal din Ratisbona.

ARCIMBOLDO Giuseppe

Născut prin 1527, fără îndoială la Milano, mort la Milano în 1593.

Originar dintr-o familie de patricieni, la vîrsta de 35 de ani a fost chemat la Praga (1560–1562) pe lîngă Maximilian de Habsburg, regele Boemiei. După moartea împăratului Ferdinand I, numele lui apare adesea în registrele curții Habsburgilor, în timpul domniei lui Maximilian al II-lea, apoi sub Rudolf I; în calitate de consilier artistic, organizează petrecerile prinților. În muzică s-a făcut cunoscut prin crearea unei metode *colorimetrice* de transcriere muzicală. În 1587 cere să fie scos la pensie și se retrage la Milano. În 1591, Rudolf al II-lea îi conferă titlul de conte palatin.

BASSANO Jacopo da Ponte, zis Il

Născut la Bassano în 1510 sau 1517–1518, mort la Bassano în 1592.

Face parte dintr-o familie de artiști din orașul Bassano, Zona Prealpilor italieni, care a dat mai mulți pictori. Cele mai vechi dovezi ale activității lui datează din 1530. Prin 1534, intră în atelierul lui Bonifazio de' Pitati, la Veneția, dar se formează sub influența complexă a lui Tițian, Pordenone, Parmigianino, iar mai tîrziu, sub aceea a lui Tintoretto; evoluează în sensul unui progres spre naturalism și spre o factură din ce în ce mai liberă.

BRUEGEL Pieter, zis cel Bătrîn

Născut prin 1525, mort în 1569.

Satul în care a văzut lumina zilei și de la care și-a luat numele, pînă acum n-a putut fi identificat cu precizie. Influența lui Hieronymus Bosch, manifestată în primele lui lucrări de pictură, a lăsat să se presupună că învățase la Bois-le-Duc. Și-a făcut ucenicia la Anvers, la Pieter Coeck, viitorul lui socru; după moartea acestuia, în 1550, intră în atelierul lui Hieronymus Cock, apoi este primit ca meșter în ghilda din Anvers. În 1552, a făcut o călătorie în Italia, ajungînd pînă la Roma și, fără îndoială, la Neapole și Messina; în 1553 era înapoi la Anvers și desena pentru gravorii aflați în slujba lui Hieronymus Cock. În 1563, se căsătorește cu Maria Coeck, fiica primului său maestru, și se stabilește la Bruxelles. Opera lui, restrînsă, aflată jumătate la Viena, dovedește cu cîtă grijă executa un tablou. A început să-și semneze tablourile cu numele de Brueghel, iar după 1557, Bruegel; această ortografie a fost adoptată de istoricii moderni; ea îl deosebește de fiii lui și de alți membrii ai familiei, care au păstrat litera *h*.

CAMBIASO Luca

Născut la Moneglia, lîngă Genova, în 1527, mort la Madrid în 1585.

Artist precoce, la vîrsta de 15 ani îl ajută pe tatăl lui, un pictor din Genova, la decorarea unui palat; a cunoscut arta pictorilor din Roma înainte de 1557, cînd îl vedem din nou lucrînd la diverse decorații, alături de tatăl său, la Genova. Prin 1560, în urma unei călătorii în ținutul Emilia care pare să fi avut loc prin 1560, în opera lui apare influența lui Correggio și a lui Parmigianino; se va mai duce la Roma și la Florența, prilej cu care ajunge să cunoască producțiile manieriste contemporane din cele două orașe. Este atît de vestit încît în 1583 este chemat de Filip al II-lea ca să picteze frescele de la Escorial. Nu-și va mai revedea patria.

CAMPI Antonio

Născut la Cremona prin 1514, mort la Cremona în 1587 sau după 1591.

Face parte dintr-o familie de artiști din Cremona. Prima lui operă cunoscută datează din 1546. A lucrat la Milano

şi la Cremona. Spirit distins şi erudit, a publicat cărţi de istorie, a fost arhitect, sculptor, cosmograf.

CONINXLOO Gillis III van

Născut la Anvers prin 1544, mort la Amsterdam în 1607.

Acest pictor peisagist a călătorit mult în Franţa, în Zeelanda, la Frankenthal şi la Frankfurt, înainte de a se stabili la Amsterdam, în 1595. Este primul, în Flandra, care a descoperit pădurea, şi l-a îndrumat pe Hercules Seghers, care i-a fost elev.

CORREGGIO Antonio Allegri, zis

Născut la Correggio prin 1489, mort la Parma în 1534.

Prima lui operă, a cărei autenticitate este atestată de documente, este *Madona Sfîntului Francisc* de la Dresda (1514–1515); dovedeşte o formaţie locală; însă revelaţia personalităţii sale i-a adus-o probabil, o călătorie la Roma care trebuie să fi avut loc prin 1517 şi care l-a ajutat să cunoască arta lui Rafael şi pe cea a lui Michelangelo. Cariera şi-a făcut-o la Parma; prin 1519, a pictat alegorii mitologice la Camera di San Paolo mînăstirea Sfîntul-Paul), apoi, în 1520, pictează cupola bisericii San Giovanni Evangelista (*Vedenia Sfîntului Ioan la Patmos*), urmată, în 1524, de cupola domnului (*Adormirea Maicii Domnului*, 1524–1530). În acest timp va picta tablouri religioase şi mitologice, a căror graţie sau senzualitate îi vor atrage nespus de mult pe artişti pînă în secolul al XVIII-lea.

DEUTSCH Niclaus Manuel

Născut la Berna prin 1484, mort la Berna în 1530.

În 1510 ajunge membru în Marele Consiliu al oraşului Berna. În calitate de secretar militar, în 1516 şi 1522, l-a însoţit pe Albert de Stein în războaiele din Italia. Cariera lui artistică a fost, întrucîtva, paralizată de o intensă activitate politică şi diplomatică. A fost cu tot sufletul de partea Reformei.

DOSSO DOSSI Giovanni Luteri, zis

Născut la Ferrara prin 1490, mort la Ferrara, 1543.

Arta lui Dosso Dossi s-a format în atmosfera romantică a Ferrarei, dar s-a dezvoltat în contact cu arta de la Roma şi mai ales cu cea din Veneţia: Giorgione şi Tiţian. De altfel a colaborat cu acesta din urmă pentru un tablou des-

tinat să fie pus în *Camerino* de la castelul din Ferrara. A fost pătruns adînc de atmosfera românească a poemelor lui Ariosto; compoziţiile lui mitologice vor fi încărcate de simboluri.

DÜRER Albrecht

Născut la Nürnberg în 1471, mort la Nürnberg în 1528.

Fiul unui giuvaergiu din Nürnberg, de origine maghiară, intră în atelierul lui Michael Wolgemut, pictor din oraşul natal. Dă dovadă de o remarcabilă precocitate pentru desen. Între 1490 şi 1494, îşi face potrivit obiceiului din Germania, călătoria de calfă care-l duce la Basel, Strasbourg, Colmar, unde poate vedea atelierul lui Schongauer, care murise de curînd. În 1494, întors la Nürnberg, se căsătoreşte. În lunile următoare, în 1494—1495, face o călătorie la Veneţia, unde poate cunoaşte arta lui Bellini şi Mantegna. După aceea, îşi petrece viaţa la Nürnberg, unde deschide un atelier de pictură şi de gravură care va deveni curînd celebru în toată Europa de Nord. Gravurile lui au un succes atît de mare încît unii încearcă să le falsifice; spre sfîrşitul anului 1505 pleacă la Veneţia, căutînd, fără îndoială, să pună capăt astfel acestor falsuri. Aici pictează *Sărbătoarea Mătăniilor* (muzeul din Praga), inspirată direct din Giovanni Bellini, care, ca şi Mantegna îi arată multă preţuire; face o călătorie la Bologna ca să studieze arta perspectivei. A avut atît de mult succes la Veneţia, încît încercările Senioriei de a-l reţine au fost zadarnice. La începutul lui 1517, pleacă spre Nürnberg, plin de nostalgie pentru Italia. Această călătorie va avea o mare înrîurire asupra artei sale; se eliberează de maniera gotică şi evoluează către un clasicism de factură italiană (*Cei patru apostoli*, München, 1526). Ca şi Leonardo da Vinci, a compus diferite tratate teoretice, din care multe s-au pierdut. A făcut mai multe gravuri pe aramă, greu de interpretat, dovezi ale intenţiilor lui creştineşti (*Moartea şi diavolul*, 1513), umaniste (*Sfîntul Ieronim în chilia lui*, 1514), filozofice (*Melancolia*, 1514). Voind să scape de ciuma care bîntuia la Nürnberg, în 1520 face o călătorie în Ţările de Jos, unde este întîmpinat cu mare pompă; este sărbătorit de confraţii lui Quentin Massys, Joachim Patenier, Bernard van Orley, Lucas van Leyden. În timpul acestei călătorii, simte primele semne ale boli de care avea să moară, fără îndoială o boală de ficat.

GIORGIONE Il

Născut la Castelfranco del Veneto prin 1475, mort la Veneția în 1510.

Singurul lucru într-adevăr sigur privitor la viața lui este data morții, pe la treizeci și patru de ani, în toamna anului 1510, la Veneția, unde a pierit victimă a unei epidemii de ciumă. În 1506, la Veneția, formase un atelier împreună cu Vincenzo Catena; în cursul anilor 1507 și 1508, a primit plata pentru lucrările de la palatul ducal și, în 1508, execută fresce pentru Fondaco dei Tedeschi.

GRAF Urs

Născut la Solothurn, prin 1485, mort în 1527 sau 1528, probabil la Basel.

Fiu de giuvaergiu, el însuși a fost giuvaergiu, sticlar desenator și gravor. A avut o viață zbuciumată, a luat, parte la campaniile politice din Basel, este cunoscut pentru încăierările în care s-a amestecat, a fost exilat, închis și s-a purtat urît cu soția. S-a angajat într-o bandă înarmată din Solothurn și a luptat în bătăliile de la Melegnano și de la Bicoque.

GRÜNEWALD Mathis Nithardt, zis

Mort la Halle în 1528.

Numit în mod greșit Mathias Grünewald în urma unei erori comise de pictorul istoriograf Sandrart în secolul al XVII-lea, de curînd acest pictor a fost identificat a fi Mathias Gothard Nithardt (sau Neidthardt), originar din Aschaffenburg, Franconia de Jos. În 1508 îl întîlnim ca pictor și consilier al arhiepiscopului din Mainz. Între 1512 și 1515 s-a dus în Alsacia pentru a picta marele retablu de la mînăstirea din Isenheim, aproape de Colmer. După răscoala țăranilor, își pierde slujba de la curte, se refugiază la Frankfurt, apoi la Halle, unde moare în 1528.

HUBER Wolf sau Wolfgang

Născut probabil la Feldkirch, în ținutul Vorarlberg, prin 1490, mort în 1553.

A îndeplinit slujba de pictor de curte pe lîngă prințul-episcop din Passau. A lăsat puține tablouri, s-a ocupat mai ales de gravură și de desen.

EL GRECO *Domenikos Theotokopuli, zis*

Născut la Candia, în insula Creta, în 1541, mort la Toledo în 1614.

Vine la Veneţia către 1560—1570, şi este influenţat de Tiţian, Jacopo Bassano, Tintoretto. La Roma, în 1570, trăieşte la palatul Farnese; va rămîne la Roma, după cît se pare, pînă la 1575. Critica recentă i-a atribuit o întreagă operă de tinereţe, în parte de influenţă bizantină, care nu se potriveşte cu tablourile din perioada italiană, ce-i aparţin în mod cert. În 1576, este la Madrid şi, în acelaşi an, la Toledo, unde primeşte de îndată comenzi (retablul de la Santo Domingo el Antiguo, *Espolio* de la catedrală). Are un fiu în 1578. În 1580, pictează pentru Escorialul lui Filip al II-lea un *Sfînt Mauriciu* care, pare-se, nu a răspuns aşteptărilor regelui şi nici ale mînăstirii. El Greco e obligat să renunţe la cariera de pictor aulic; trăieşte departe de curte, la Toledo, unde o societate arhaică perpetuează o mentalitate oarecum tradiţională. În 1586, pictează pentru biserica Sfîntul Toma *Înmormîntarea contelui de Orgaz.* Arta sa nu va înceta să se spiritualizeze; pentru a face faţă numeroaselor comenzi religioase pe care le primeşte, e nevoit să multiplice replicile imaginilor pioase pe care le creează, şi care plac credincioşilor; dar le multiplică fiind ajutat de un atelier ceea ce îngreunează problemele de atribuire.

IL ROSSO Giovanni Battista di Iacopo, zis

Născut la Florenţa în 1494, mort la Paris în 1540. A lucrat probabil cu Andrea del Sarto şi a fost, la Florenţa, unul din creatorii manierismului. Opera lui florentină cea mai semnificativă este *Coborîrea de pe cruce* de la Volterra (1522). Se duce la Roma către 1524 şi fuge de acolo după ce oraşul fusese jefuit în 1527; trăieşte în mai multe oraşe înainte de a se duce la Veneţia. În 1530, invitat de Francisc I se stabileşte în Franţa şi începe decorarea galeriei Reformaţilor de la Fontainebleau. Se pare că, temperament anxios, s-ar fi sinucis în 1540.

LOTTO Lorenzo

Născut la Veneţia către 1480, mort la Loreto în 1556.

Se ştie foarte puţin despre viaţa acestui pictor. Originea lui a rămas necunoscută; s-a încercat să se atribuie unei origini familiale mercantile acea instabilitate care l-a făcut

să rătăcească, din oraş in oraş, in Lombardia şi în Marche. Nu se ştie dacă a fost căsătorit şi dacă a avut copii. A murit singur şi sărac, deşi toată viaţa a primit numeroase comenzi. A fost, cu siguranţă, un artist neliniştit, dar profund religios. Începînd din 1538, pe cînd se găsea la Ancona, a ţinut un registru de socoteli ce ne furnizează informaţii privind viaţa sa. Călătoreşte neîncetat între 1503–1512. Rămîne multă vreme la Bergamo, între 1513–1526 (?) şi realizează acolo cîteva din cele mai frumoase tablouri de altar, ceea ce nu-l împiedică să călătorească în Marche, la Veneţia şi chiar la Roma; e însă imposibil să-l urmărim în peregrinările lui continui. La Ancona, în 1552, e nevoit, ca să găsească resurse, să facă o loterie cu tablourile sale, dar fără vreun succes. A găsit adăpost la Loreto, la Santa Casa, căreia i-a donat bunurile lui, şi unde şi-a petrecut ultimii ani. A pictat numeroase portrete.

MICHELANGELO Buonarroti

Caprese, lîngă Arezzo, 1475; Roma, 1564.

În 1488, la Florenţa, Michelangelo intră în atelierul pictorului Ghirlandaio, unde rămîne puţină vreme; şi-a făcut ucenicia de sculptor în grădinile de la San Marco, unde se găsea o frumoasă colecţie de antichităţi de care se îngrijea Bertoldo, elev al lui Donatello. În această epocă Torregiano i-a turtit nasul lovindu-l cu pumnul. A trăit pe lîngă Lorenzo Magnificul, în palatul acestuia de la Via Larga, între 1490–1492. Părăseşte Florenţa, alungat de revoluţia din 1492, dar se reîntoarce şi devine un adept înflăcărat al predicilor lui Savonarola. Stă la Roma între 1496–1501; se reîntoarce la Florenţa, unde va rămîne pînă în 1505. Singurul tablou de şevalet, care este în mod cert opera lui, pe care l-a pictat înaintea plafonului Sixtinei este *Sfînta Familie Doni* (1503. Florenţa, Uffizi); dar s-ar putea ca *Madonna* de la Manchester (National Gallery, Londra) să fie o operă de tinereţe, anterioară celeilalte. Cartoanele pe care le-a făcut pentru frescele *Bătăliei de la Cascina* s-au pierdut. Papa Iuliu al II-lea i-a comandat un mausoleu, dar îl va îndepărta curînd de la această muncă, obligîndu-l să picteze fresca plafonului Capelei Sixtine de la Vatican (1508–1512). Va trebui să revină de mai multe ori la Florenţa pentru diferite lucrări de arhitectură şi sculptură (*Biblioteca Laurenziana*, *Capela Medici de la San Lorenzo*); în 1527, după prădarea Romei, intră, cu titlul

de inginer militar, în serviciul republicii florentine, aflată în război cu papa și aliații acestuia. Paul al III-lea îi va cere să picteze zidul altarului Capelei Sixtine (*Judecata de apoi* 1535—1541). Ultimele lui lucrări de pictură vor fi frescele de la Capela Paulină (1542—1545).

PONTORMO Iacopo Carucci, zis Il

Născut la Pontormo 1494, mort la Florența, 1557.

În 1512, devine colaboratorul lui Andrea del Sarto. A fost la Florența, adevăratul creator al manierismului, tendință ce poate fi observată la el încă din 1517. Între 1522—1525 pictează un ciclu important de fresce la mînăstirea Galluzzo (Patimile). Temperament foarte anxios, a trăit singuratic și a ținut un jurnal.

PORDENONE Giovanni Antonio de Sacchi, zis

Născut la Pordenone către 1484, mort la Ferrara, 1539.

S-a născut la Pordenone în Friuli, provincie care a fost înrîuită de Veneția. Se pare că l-a descoperit foarte de timpuriu pe Giorgione (Madonna de la Susegana, 1516) și că a stat un timp la Roma. În 1521, pictează scenele Patimilor la catedrala din Cremona, reluînd o comandă ce i se luase lui Romanino. A mai pictat la San Rocco la Veneția.

RAFFAELLO Sanzio

Născut la Urbino în 1483, mort la Roma în 1520.

Fiul unui pictor de la curtea din Urbino, Giovanni Santi și-a făcut ucenicia, după moartea tatălui său pe lîngă Timoteo Viti, pictor din Urbino. În 1500 se află la Peruggia, unde lucrează cu Perugino la Cambio (Bursa). Suferă influența lui Perugino, în așa măsură încît s-a ajuns să li se confunde tablourile; maniera lui personală se eliberează total în *Sposalizio* (*Logodna Fecioarei*, Brera, Milano), în 1504. La sfîrșitul acestui an se găsește la Florența, unde descoperă opera lui Leonardo da Vinci; clasicismul lui se elaborează într-o serie de Madone (*Fecioara Marelui Duce*, Pitti, Florența).

Către sfîrșitul anului 1508, se duce la Roma, chemat de papa Iuliu al II-lea, care îi dă să picteze Camera Semnăturii, terminată în 1511. Ultimii zece ani din viață abundă în lucrări și el e nevoit să se lase ajutat de elevii lui (Giulio Romano). Pictează la Vatican Camera lui Eliodor, Camera Incendiului din Borgo, Camera lui Constantin și, în curtea San Damaso, decorarea loggiilor. Decorează, pentru prințul Chigi, loggia vilei Farnesina cu *Legenda lui Psihe*. I se

comandă, de asemenea, lucrări de arheologie și arhitectură (arhitect al catedralei Sfîntul Petru după moartea lui Bramante). Toate acestea nu-l împiedică să picteze diferite tablouri (*Madona Sixtină*, Dresda), și să realizeze cartoanele unei serii de tapiserii pentru *Faptele apostolilor* (Londra, Victoria and Albert Museum). A fost secerat de moarte la 37 de ani, în plină glorie.

ROMANINO Giorolamo di Romano zis

Născut la Brescia prin 1484, mort la Brescia după 1562.

Se formează sub influența lui Giorgione, a lui Tițian și a gravorilor germani. În 1519 i se comandă fresce la catedrala din Cremona, (Scene din Patimile lui Cristos). Execută scene mitologice la Trento, în Castello del Bounconsiglio.

SAVOLDO Giovanni Girolamo

Brescia prin 1480, Veneția (?) după (1548).

În 1508 se găsește la Florența înscris printre pictorii orașului, însă un document din 1521 îl semnalează la Veneția; între 1529—1535 a trăit, de bună seamă, la Milano. S-a căsătorit cu o olandeză. Opera lui, restrînsă, numără mai ales tablouri de șevalet. Se pare că n-a pus mare preț pe marile comenzi bisericești.

TINTORETTO Iacopo Robesti zis Il

Născut la Veneția în 1618, mort la Veneția în 1594.

Porecla o datorează, fără îndoială, meseriei tatălui său. Se pare că a învățat foarte puțin timp (10 zile?) în atelierul lui Tițian, apoi a primit lecții de la Paris Bordone. Cea mai veche operă a lui este datată din 1545; în acest an, sau în cel următor, a făcut o călătorie la Roma, singura călătorie într-o viață trăită în întregime la Veneția, unde era copleșit de comenzi pe care le executa cu o neobișnuită iuțeală ajutat, spre sfîrșitul vieții, de către elevii lui; era de mult celebru cînd a cîștigat concursul de la Scuola di San Rocco, în 1564, fapt ce i-a asigurat succesul definitiv; după aceea a pictat toată Scuola. Este pictorul cel mai fecund din întreaga școală italiană. *Paradisul*, pe care l-a executat împreună cu elevii din atelierul său în sala Marelui Consiliu din palatul dogilor, după concursul din 1579, este opera cea mai mare, ca format, din pictura veche.

TIŢIAN, Tiziano Vecelli zis

Născut prin 1488–1490 la Pieve di Cadore, mort la Veneţia în 1576.

Data naşterii este foarte controversată; se pare că el însuşi dorea să se îmbătrînească. A învăţat arta picturii în atelierul lui Giovanni Bellini, care moare în 1516; întrucît Giorgione murise în 1510, Tiţian devine cel mai mare pictor din Veneţia unde, copleşit de comenzi, va fi un fel de controlor general al artelor. Îl întîlneşte pe Carol Quintul la Bologna la sfîrşitul lui 1529 sau la începutul lui 1530 şi-i face portretul. În 1533 la Bologna, Carol Quintul îl face conte palatin. În 1546 este făcut cetăţean al Romei În iunie 1548 se duce la Augsburg, unde pictează mai multe portrete, iar la sfîrşitul lui octombrie se întoarce la Veneţia. Va sta din nou la Augsburg în 1550 cînd îl pictează pe prinţul Filip, viitorul Filip al II-lea al Spaniei, pentru care va executa numeroase lucrări. Se întoarce la Veneţia în 1551, unde va mai trăi încă mult timp, plin de glorie.

UDINE Giovani da

Născut la Udine în 1497, mort în 1561.

Între 1513–1516 îl găsim lucrînd la Roma. În 1517 începe, sub îndrumarea lui Rafael, partea decorativă în Loggiile Vaticanului. După o scurtă şedere la Florenţa, în 1523 se află la Udine, dar se întoarce curînd la Roma chemat de Clement al VII-lea pentru a picta alte decoraţii. După prădarea Romei, în 1527, pleacă din nou la Udine şi se va stabili în regiunea venetă şi în Friuli; va mai face totuşi cîteva călătorii la Roma pentru diferite lucrări.

VINCI Leonardo da

Născut la Vinci (Toscana) în 1442, mort la Amboise în 1519.

Învaţă să picteze în atelierul lui Verrocchio la Florenţa. Din 1482 pînă în 1499, stă la Milano, execută *Cina cea de taină* de la Santa Maria delle Grazie şi lucrează la o statuie ecvestră a lui Lodovico Sforza. Părăseşte Milano curînd după intrarea trupelor franceze şi, în 1500, se întoarce la Florenţa unde stă pînă în 1504; în 1506 se duce din nou la Milano, chemat de guvernul francez. Timpul petrecut la Roma între 1513 şi 1516 îl dezamăgeşte căci papa nu se foloseşte de talentul lui. Se lasă atras de ofertele lui Francisc I, regele Franţei şi, în 1517, îl urmează pe acesta la Amboise unde va sta pînă la moarte.

BAROCI Federico

Născut la Urbino prin 1535, mort la Urbino în 1612.

Prin 1550 s-a dus la Roma unde a trăit în cercurile manieriste; în 1556 se află la Urbino. Curînd se întoarce la Roma. În timpul șederii în acest oraș, niște confrați invidioși pe succesele datorate talentului său, ar fi încercat, se pare, să-l otrăvească; s-a ales cu o boală fără leac care l-a chinuit cumplit pînă la sfîrșitul zilelor. Timp de patru ani nici n-a putut picta. În 1567, primește comanda pentru *Coborîrea de pe cruce* de la Domul din Perugia, executată sub influența manieristă. În 1570, probabil, s-a întors în orașul natal pe care nu-l va mai părăsi. În 1575, primește de la o confrerie din Pieve d'Arezzo, Toscana, comanda pentru *Madonna del Popolo* (Uffizi, Florența), un mare tablou de altar. Îl va termina în 1579. Tabloul acesta arată că Barocci și-a învins manierismul. Pictor religios, a făcut cîteva portrete la sfîrșitul vieții.

CARAVAGGIO Michelangelo Merisi, zis

Născut la Caravaggio în 1573, mort la Porto Ercole în 1610.

Fiul unui constructor de case, primește primele lecții de la Simone Peterzano. Pe la șaisprezece ani, în 1588 sau 1589, se află la Roma; intră în atelierul cavalerului Arpino și execută accesoriile și naturile moarte din tablourile acestuia. În 1590 își împarte cu maestrul său lucrările de la capela Contarelli de la San Luigi de'Francesi; întrucît lucrul se lungea prea mult, în cele din urmă îl va executa singur și va face un *Sfînt Matei* (care trebuie să fi înlocuit un altul, pictat tot de el, dar care nu fusese pe placul celor ce-l comandaseră). *Martiriul sfîntului Matei* și *Vocația sfîntului Matei*. Tablourile acestea, executate, pare-se, după 1600, consacră schimbarea caracterului artei sale din pitoresc în dramatic. În 1606, biserica Santa Maria del Popolo îi refuză *Moartea Fecioarei*; acest tablou va cunoaște un mare succes la o expoziție publică, după ce fusese cumpărat, la sfatul lui Rubens, de către ducele Vincenzo de Gonzaga. Între 1605 și 1607, rapoartele poliției sînt pline cu relatarea aventurilor lui; în cele din urmă, într-o încăierare, a ucis un om, în 1606; el însuși este rănit și trebuie să fugă din Roma; a stat mai întîi în munții din regiunea Salina, apoi, în 1607, la Neapole. În 1608 se află în Malta, unde este

chemat datorită reputației lui, însă, curînd, insultînd pe un cavaler, este închis, fuge din închisoare, debarcă la Syracusa unde pictează cîteva tablouri, apoi la Messina și lucrează și aici. Duce o viață la fel de dezmățată ca mai înainte; e gata să fie omorît într-o bătaie. Trebuie iar să fugă, se îmbarcă pentru nordul Italiei și, după ce a fost părăsit și jefuit de marinarii care-l însoțeau, moare de malarie la Porto Ercole, la 31 iulie 1610.

CARRENO DE MIRANDA Juan

Născut la Avila, în Asturia, în 1614, mort la Madrid în 1685.

A lucrat sub îndrumarea lui Velázquez la Alcazar și are prilejul să studieze picturile flamande și venețiene din colecțiile Coroanei. În 1669, este numit pictor al regelui, iar în 1671 pictor al Camerei; este pictorul-portretist recunoscut al reginei Maria-Anna de Austria. Este cunoscut mai ales ca portretist, însă genul lui Velázquez, pe care era silit să-l respecte, nu-i plăcea; cele mai frumoase pînze ale lui sînt tablourile cu subiect religios.

ELSHEIMER Adam

Născut la Frankfurt în 1578, mort la Roma în 1610.

Înainte de 1600 se află la Veneția, iar în acest an la Roma; a stat aici zece ani lucrînd tablouri de format mic, cel mai adesea pe aramă și introduce în arta peisajului influența lui Caravaggio.

GENTILESCHI Artemisia

Roma 1597, Neapole după 1651.

Fiica lui Orazio Gentileschi și elevă a tatălui ei și a lui Agostino Tassi. În 1621, părăsește Roma împreună cu tatăl său și se stabilește la Florența; va trăi mai tîrziu la Roma și la Neapole, apoi se va duce după tatăl ei la Londra (1638–1639). Își sfîrșește cariera la Neapole unde se află în 1640. Maniera ei personală, înclinată înspre exprimarea violenței, chiar a cruzimii, se detașează treptat de aceea a tatălui.

HALS Frans

Născut la Anvers prin 1585, mort la Haarlem în 1666.

Fiu al unui negustor de postavuri, stabilit curînd după nașterea copilului la Haarlem, a învățat pictura cu Karel van Mander. L-a cunoscut pe Rubens, s-a dus să-l vadă la Anvers și se pare că și Rubens l-a vizitat la Haarlem. Prima

lui mare operă este *Ospățul archebuzierilor corporației Sfîntul-Gheorghe* (1616, Haarlem). urmat de *Ospățul archebuzierilor corporației Sfîntul-Adrian* (1622, Haarlem) și de un alt *Ospăț al archebuzierilor corporației Sfîntul-Gheorghe* (1627, Haarlem). Portretele colective de *Regenți* și *Regente* de la azilul de bătrîni (Haarlem) datează din 1644.

Viața lui se desfășoară aproape în întregime în orașul de provincie Haarlem; a avut mult succes, dar și mari greutăți bănești.

HERRERA Francisco de (zis cel Bătrîn)

Născut prin 1576, mort după 1657.

Sînt puține date sigure despre cariera acestui artist care pare să fi fost elevul lui Pacheco la Sevilla. S-a stabilit la Madrid în 1640 și mai trăia încă la 5 septembrie 1657 cînd și-a făcut testamentul în fața notarului. Primele lui opere cunoscute datează din 1610 și 1617; dovedește întreaga lui măiestrie în tablourile executate pentru retablul colegiului Sfîntul Bonaventura din Sevilla, comandat în 1627; a fost înlocuit cu Zurbarán înainte de terminarea lucrărilor.

LA TOUR Georges de

Născut la Vic-sur-Seille (Lorena) în 1593, mort la Lunéville în 1652.

Nu se știe nimic despre formația lui, pe care, în orice caz, și-a făcut-o după estetica lui Caravaggio. Dacă nu a fost, cu siguranță, la Roma, se poate presupune că a suferit influența lui Terburgghen și a lui Honthorst. Il găsim stabilit la Lunéville în 1618; în 1620 primește calificarea de maestru.

Lucrează pentru ducele Carol al IV-lea al Lorenei și, în două rînduri, îl vedem numit „pictor obișnuit" al regelui Franței. Chipurile de sfinți create de el au avut un mare succes după cum o dovedesc numeroasele copii după opera lui, precum și pastișele și imitațiile cărora le-a dat naștere.

LORRAIN Claude Gellée, zis

Născut în 1600 la Chamagne, mort la Roma în 1682.

Sosit foarte tînăr la Roma, primul lui maestru a fost pictorul peisagist și decorator Agostino Tassi. Pe la 1625, s-a întors la Nancy unde, cîtva timp, a lucrat ca ajutor al lui Claude Deruet. La sfîrșitul lui 1626 sau la începutul lui 1627, se întoarce la Roma pe care n-o mai părăsește

pînă la moarte. A dus aici o viață foarte liniștită în cercurile artiștilor veniți din Nord, însă arta lui a fost întîmpinată cu multă căldură de mecenații din Roma. Nu i se cunoaște nici o operă anterioară anului 1635. A ținut un urnal, pe care l-a numit *Liber veritatis*, în care își transpunea în desen tablourile principale. A făcut numeroase studii după natură, desenate și chiar pictate, dar nu s-a păstrat nici unul. Toate tablourile lui, de o mare sensibilitate, au fost executate în atelier.

MAFFEI Francesco

Născut la Vicenza (?), mort la Padova în 1660.

Format la sursa marilor pictori venețieni din secolul al XVI-lea, în secolul al XVII-lea, cînd școala venețiană este formată mai ales din pictori ce nu se află decît în trecere prin oraș, Maffei este cu adevărat un pictor local. Lucrează la Vincenza, Padova, Veneția, Brescia, Rovigo Prima lui operă datată este din 1626.

MAZZONI Sebastano

Născut la Florența pe la 1611, mort la Veneția în 1678.

Se pare că a părăsit Florența din pricina unor versuri satirice scrise de niște dușmani. Nu se știe exact cînd a sosit la Veneția, în nici un caz după 1648. A murit căzînd de pe o scară.

MONSÙ DESIDERIO

Numele acesta, care ascunde o origine franceză, trimite la două grupuri de opere, unul care nu cuprinde decît cîteva tablouri ce aparțin lui Didier Barra, artist loren stabilit la Neapole prin 1617 și care și-a semnat un tablou în 1647; celălalt grup, mai numeros și mai interesant (este cel cu arhitecturi fantastice), s-ar datora lui François de Nome, și el loren care, născut la Metz în 1593, sosește la Roma în 1602 și la Neapole în 1610.

POZZO Andrea

Născut la Trento în 1642, mort la Viena în 1709.

A lucrat mai întîi la Trento, apoi la Como și la Milano și în 1665 a intrat în ordinul Iezuiților. În 1679 a dat uimitorul trompe-l'oejl de pe cupola bisericii Sfinților-Martiri din Mondovi. În 1681 părintele general al Iezuiților, Oliva, l-a chemat la Roma; a pictat altare pentru biserici din ordinul căruia îi aparținea; în patru ani (1691–1694),

a pictat capodopera lui, plafonul navei de la Sant'Ignazio din Roma. Înainte de 1702, a fost chemat la Viena de împăratul Leopold, căruia i-a dedicat *Tratatul despre perspectivă* apărut la Roma în 1693 și 1700. În capitala austriacă a reconstruit biserica iezuiților și a pictat plafonul palatului Liechtenstein; a făcut școală în Europa centrală, atît prin influența lui directă cît și prin aceea a *Tratatului despre perspectivă* care a fost tradus în germană, franceză, olandeză, engleză.

REMBRANDT Harmenszoon van Rijn

Născut la Leyden în 1606, mort la Amsterdam în 1669.

Fiul unui morar bogat. După o încercare de studii universitare, a intrat în atelierul unui pictor din Leyden, unde a stat trei ani, apoi a petrecut cîteva luni la Amsterdam, s-a folosit de sfaturile lui Pieter Lastman, s-a întors la Leyden unde a deschis un atelier împreună cu Jan Lievens. Comanda pentru *Lecția de anatomie a doctorului Tulp* (Amsterdam, 1632), a fost, fără îndoială prilejul care l-a determinat să se instaleze definitiv la Amsterdam. În 1634, se căsătorește cu Saskia van Uylenburgh și va cunoaște, alături de ea, epoca cea mai strălucitoare din viața lui; în 1639, cumpără o casă frumoasă, în care își poate pune colecțiile de artă. Dar în vreme ce artistul își picta *Rondul de noapte* (1642), Saskia moare; atunci încep necazurile bănești ale lui Rembrandt, a cărui artă evoluează spre o mai mare interiorizare. Prin 1645, scapă de singurătate datorită prietenei lui Hendrickje Stoffels, cu care nu s-a putut căsători, din pricina dispozițiilor testamentare lăsate de Saskia; pentru aceasta a fost persecutat de consistoriul calvinist. Din nenorocire, artistul s-a lăsat prins în diferite aventuri financiare care l-au ruinat; a fost declarat falit, iar bunurile i-au fost sechestrate. În 1662 s-a văzut refuzîndu-i-se marele tablou *Conjurația lui Claudius Civilis* care-i fusese comandat de către primăria din Amsterdam. Arta lui devine tot mai interiorizată și patetică; își cercetează, fără încetare, propriul său chip. A murit singur, întrucît o pierduse pe Hendrickje în 1663 și pe fiul său Titus (pe care-l avusese cu Saskia) în 1668.

RUBENS Peter-Paul

Născut la Siegen (Vestfalia) în 1577, mort la Anvers în 1640.

După de a învățat meseria de pictor la Anvers cu Tobias Verhaecht, Adam van Noort și Otto Veenius, în 1598 este primit ca maestru în ghilda Sfîntul-Luca. În 1600, pleacă în Italia, unde va rămîne opt ani; va deveni pictorul oficial al ducelui Vincenzo de Gonzaga din Mantova, care-l va trimite cu o misiune în Spania; va sta la Veneția, Roma, Florența, Genova și va primi diferite comenzi de la biserici și de la ducele Vincenzo. În 1608, se întoarce la Anvers. În 1609, este numit pictor al arhiducilor Albert și Isabella, guvernatorii Țărilor de Jos. În același an se căsătorește cu Isabella Brandt. Tripticul *Ridicarea Crucii* pictat pentru Sfînta-Walburge în 1610 (catedrala din Anvers) îi întărește reputația. În 1612, termină o operă la fel de importantă: *Coborîrea de pe Cruce* (catedrala din Anvers). Începînd cu această epocă, primește atît de multe comenzi încît recurge la colaborarea elevilor săi, ei înșiși pictori eminenți, Snyders, Paul de Vos, Lucas van Uden și, pentru puțin timp, Van Dyck. Cu acesta din urmă se apucă, în 1620, să picteze biserica iezuiților din Anvers (distrusă în 1718). Din 1622 pînă în 1624, execută douăzeci și una de compoziții mari din ciclul *Maria de Medici* destinate palatului Luxembourg din Paris (Luvru). Devine sfetnic apropiat al arhiducesei Isabella și aceasta îi încredințează diferite misiuni diplomatice care-l poartă prin Spania unde îl întîlnește pe Velázquez (1628—1629) și în Anglia (1630). La vîrsta de 53 de ani, în 1630, pierzînd-o pe Isabella Brandt se căsătorește cu o fată de 16 ani, Hélène Fourment; pasiunea pentru tînăra lui soție împrumută artei sale o orientare sentimentală care-l împinge să picteze mai ales scene de dragoste, să cînte farmecele naturii pe care-o pictează în fiecare vară la proprietatea lui din Steen, lîngă Anvers. Continuă, în acest timp, să picteze mari ansambluri decorative (plafonul de la Whitehall din Londra, recepție a cardinalului-Infante la Anvers). A trăit și a murit într-un palat frumos pe care-l ridicase la Anvers și care a fost restaurat de curînd.

SEGHERS Hercules Pietersz

Născut la Haarlem sau la Amsterdam în 1589 sau 1590, mort la Haga sau la Amsterdam înainte de 1638.

La Amsterdam a fost elevul lui Gillis van Conixloo. În 1612 este membru al ghildei Sfîntul-Luca din Haarlem; dar locuiește la Amsterdam încă din 1614. Chinuit de cău-

tarea unor noi procedee de expresie pe care le găsea mai ales în gravură, a pictat foarte puțin.

TERBRUGGHEN Hendrick

Născut la Deventer (Țările de Jos) în 1587 sau 1588, a murit la Utrecht în 1629. A fost elevul lui Abraham Bloemaert la Utrecht și a plecat în Italia prin 1604; a stat aici zece ani și a aderat cu toată convingerea la estetica așa-zișilor *tenebroși*. În 1614 se află la Milano și, în toamna aceluiași an se întoarce la Utrecht unde, în 1616, se căsătorește. Aici își face un stil personal, dezbărîndu-se treptat de influența lui Caravaggio și evoluînd înspre o pictură luminoasă.

VELÁZQUEZ Diego

Născut la Sevilla în 1599, mort la Madrid în 1660.

Prin tatăl său Rodrigues da Silva, se trăgea dintr-o familie de hidalgos portughezi; a luat numele mamei care și ea pare să fi fost de sînge nobil. Încă de la vîrsta de unsprezece ani, intră în atelierul lui Pacheco, pictor teoretician al academismului, și se va căsători cu fiica acestuia la un an după ce va primi titlul de maestru de pictură la Sevilla. Pe vremea aceea practica o manieră realistă ce amintea curentul internațional al așa-zișilor *tenebroși*; venind în contact cu curtea regală, va părăsi această manieră; portretul făcut regelui în 1623 a cunoscut un succes atît de mare încît, la ordinul monarhului, pictorul se instalează la Madrid. În 1627, cîștigă un concurs organizat pentru o compoziție istorică; este numit în slujba regelui și primește o locuință în palat. În 1628, îl întîmpină pe Rubens venit în misiune diplomatică la Madrid, se împrietenește cu el și este neîndoielnic că această întîlnire l-a ajutat să se elibereze de prima lui manieră, cu atît mai mult cu cît Rubens a rămas la Madrid și a pictat mai multe tablouri; tot acesta l-a sfătuit, de bună seamă, să se ducă în Italia ca să vadă operele pictorilor din Renaștere și pe ale celor moderni. În Italia, între 1629—1630, Velázquez vizitează Veneția, apoi Bologna, Roma și Neapole, unde îl întîlnește pe Ribera. Se întoarce la Madrid în ianuarie 1631. Pictează *Căderea orașului Breda* (*Lăncile*) pentru o Galerie a Bătăliilor, în palatul Buen Retiro. În 1649 se duce din nou în Italia, ca să achiziționeze tablouri și statui pentru casa regală; îl vizitează pe papa Inocențiu al X-lea. Pictorii

din Roma îi laudă geniul, este ales membru al academiei Sfîntului Luca. În ciuda stăruinţelor regelui de a-l aduce înapoi, Velázquez mai rămîne în Italia şi nu se va întoarce decît în 1651. Îl aşteaptă o muncă imensă întrucît trebuia s-o picteze pe noua regină Maria-Tereza şi pe copiii regali. Se împrieteneşte tot mai mult cu Filip al IV-lea care, în 1652, îl numeşte „intendent al palatului", o sarcină plină de răspundere. În 1659 regele îl numeşte cavaler de Santiago, titlu mult rîvnit pe care monarhul i-l dă în ciuda rezervei manifestată de aristocraţie. Moare la Madrid la 31 iulie 1660, după întoarcerea de la Fuenterabbia, unde îl însoţise pe rege pentru o întîlnire cu Ludovic al XIV-lea.

VERMEER Jan

Născut la Delft în 1632, mort la Delft în 1675.

Nu se ştie nimic despre tinereţea şi formaţia lui. Primul document despre el, după botez, este actul de căsătorie din 5 aprilie 1653. În acelaşi an, este primit în ghilda Sfîntul-Luca din Delft; prima lui operă este datată din 1656, dar cîteva tablouri trebuie să fie anterioare; se pare că a fost apreciat de confraţi, căci a fost ales preşedinte al ghildei din 1662 pînă în 1663 şi din 1670 pînă în 1671. Totuşi vindea puţine tablouri şi la preţuri mici, astfel că a dus-o greu. Opera lui, adînc gîndită şi executată pe îndelete, este restrînsă (vreo 40 de tablouri). A dat naştere unor falsuri celebre.

SECOLUL AL XVIII-LEA

ASAM Cosman Damian

Născut în 1686 la München, mort la Mannheim în 1750.

Şi-a făcut ucenicia la tatăl lui, discipol al părintelui Pozzo, apoi a studiat la Roma. A lucrat împreună cu fratele său Egid Quirin, sculptor, stucator şi arhitect, în timp ce el se consacra picturii. Au muncit împreună la numeroase edificii din Bavaria, Tirol, Elveţia, Boemia, Silezia, Palatinat.

PIAZZETTA Giambattista

Născut la Veneţia în 1682, mort la Veneţia în 1754.

Fiul unui sculptor în lemn, a practicat mai întîi meseria tatălui; factorul cel mai important în formaţia lui ca pictor a fost descoperirea de către el, la Bologna, a operelor lui

Crespi; a păstrat de la el tratarea contrastantă a volumelor în clarobscur, ceea ce face din el unul din ultimii tenebroşi. Întors la Veneţia în 1711, a lucrat puţină pictură decorativă şi a făcut mai ales tablouri de şevalet. În 1750, este director al academiei de Belle-Arte din Veneţia.

RICCI Sebastiano îi Serii

Născut la Belluno în 1659, mort la Veneţia în 1734.

Se formează la Veneţia, dar şederea în regiunea Emilia îi dă un anumit simţ al rigorii formale şi-l face să-l cunoască mai ales pe Correggio; la această influenţă se va adăuga aceea a lui Pietro da Cortona. A lucrat mai întîi în Lombardia, apoi la Veneţia; datorită reputaţiei sale este chemat în Toscana, apoi la Londra, unde se află în 1712 împreună cu nepotul său Marco; călătoreşte în Flandra, în Germania, apoi se stabileşte la Veneţia.

SPIEGLER Franz Joseph

Născut la Wangen în 1691, mort la Constanza în 1757.

Debutează printr-o serie de comenzi pentru mînăstirea şvabă de la Ottobeuren (1725). Va fi chemat să picteze fresce monumentale în tot sudul Germaniei, la Constanza, la mînăstirea Zwiefalten, unde se află operele lui cele mai semnificative (1748–1751).

TIEPOLO Giambattista

Născut la Veneţia în 1696, mort la Madrid în 1770.

În 1717, este înscris în confreria pictorilor şi se căsătoreşte în 1719. Foarte precoce, în 1729 este artistul cel mai reputat din oraşul său natal. Artistul care a avut cea mai mare influenţă asupra formaţiei lui este Piazzetta; Tiepolo a mai curăţat paleta acestuia care mai păstra ceva din funinginea pictorilor *tenebroşi* din secolul al XVII-lea. A decorat cu fresce diferite palate şi biserici din Veneţia şi ţinutul înconjurător, mai ales palatul Labia din Veneţia (1750) şi sala de bal din Villa Pisani din Stra (1761–1762). A mai lucrat la Bergamo şi la Milano. În 1750, prinţul episcop de Würzburg îl cheamă la el şi-i comandă fresce în sala de serbări şi pe scara principală din palatul său. În 1762, datorită reputaţiei lui, este chemat în Spania ca să picteze un plafon într-un nou palat regal; este una din cele mai mari opere ale sale; a murit după ce a terminat-o.

TROGER (*Paul*)

Născut în 1698 în satul Zell din Vorarlberg. Mort la Viena în 1762.

A debutat la Cavalise în sudul Tirolului la pictorul sud-tirolez Alberti. Datorită unei burse, timp de trei ani a vizitat, din 1717 pînă în 1722, orașele de artă din Italia; s-a dus și la Veneția unde a căpătat simțul spațiului și gustul pentru culorile vesele. Prima lui operă făcută în Austria este cupola de la Kajetankirche Sankt Maximilian (1727–1728). A pictat mult pentru mînăstirile și palatele din Austria, și din Ungaria. Capodopera lui este plafonul bisericii de la mînăstirea din Altenburg (*Apocalipsul*, 1733).

SECOLUL AL XIX-LEA

CÉZANNE Paul

Născut la Aix-en-Provence în 1839, mort la Aix-en-Provence în 1906.

Fiul unui fabricant de pălării care, îmbogățindu-se, ajunge bancher. Și-a petrecut copilăria la Aix în tovărășia viitorului romancier Emile Zola. În 1862, vine la Paris ca să studieze pictura; îi cunoaște pe Guillaumin, Pissarro, Monet, Sisley, Bazille, Renoir. Din 1864 pînă în 1870, epoca sa romantică, își împarte viața între Aix și Paris. În 1871, se întoarce la Paris, împreună cu soția sa, Hortense Fiquet, de la care are un băiat. Începe perioada așa-zis impresionistă. Învață pictura luminoasă, urmîndu-l supus pe Pissarro, care locuiește la Pontoise, localitate din apropiere de Auvers-sur-Oise, unde va locui pînă în 1874. În acest an participă la prima expoziție a impresioniștilor. Expune *Casa spînzuratului*, 1873 (Luvru), care marchează trecerea de la prima lui manieră la cea de-a doua. După aceea va picta la Pontoise, la Aix, la Marseille (peisaj din Estaque), la Auvers, la Chantilly, la Fontainebleau, pe malurile Seinei și ale Marnei, precum și în atelier; va face numeroase naturi moarte. Începînd cu 1881, ieșirile din Aix devin mai rare; arta lui capătă un spirit tot mai mediteranean și pictorul încearcă să depășească senzația impresionistă în peisajele sale provensale; muntele Sainte-Victoire din împrejurimile orașului Aix devine tema lui de predilecție; cam de prin 1895, peisajele de pe Sainte-Victoire,

cele din cariera Bibémus, de la Château Noir, dovedesc orientarea înspre o expresie lirică din ce în ce mai pasionată. În același timp, încearcă să-și concentreze arta în tema marelui tablou *Femei la scăldat*, din care face trei versiuni, precedate de numeroase studii, între 1895 și 1906, și prin care anunță arta secolului al XX-lea.

CONSTABLE John

Născut la East Bergholt în comitatul Suffolk în 1776, mort la Londra, în 1837.

Fiu al unui morar. Chiar din copilărie, frumusețea ținutului natal i-a înflăcărat imaginația. În 1799, a fost admis ca elev la Royal Academy, dar a lucrat mai ales după natură. A trebuit să treacă mult timp pînă să i se recunoască talentul, căci n-a fost făcut academician decît în 1819, la un an după ce s-a căsătorit. Cam în acest moment maniera lui se schimbă; din descriptivă cum era, asemenea aceleia a acuareliștilor din secolul al XVIII-lea, ea devine din ce în ce mai subiectivă. Tablourile pictate în această factură și pe care le expune la Salonul de la Paris în 1824 (*Căruța cu fîn*, National Gallery) vor avea o mare influență asupra dezvoltării școlii franceze de pictură. Motivele lui preferate au fost catedrala din Salisbury, golful Waymouth, cîmpia Hampstead de lîngă Londra, cîmpiile din Suffolk. Și-a lăsat atelierul moștenire întregii națiuni engleze, ceea ce explică faptul că cele mai multe din operele sale se găsesc în Anglia.

COROT Jean-Baptiste, Camille

Născut la Paris în 1796, mort la Paris în 1874.

Spirit liber, fără să fie libertin, evită școala de Arte-Frumoase și, din 1825 pînă în 1828, se formează singur, pictînd după natură în timpul unei lungi șederi în Italia. Întors la Paris în 1829, va începe o carieră norocoasă, pictînd schițe rapide inspirate de peisajele din Franța și din Italia, după care face tablouri compuse pe care le trimite la diferitele Saloane. Va mai face două călătorii în Italia în 1834 și 1843. Avînd o casă pe malul lacului de la Ville-d'Avray, după 1850, se lasă prea adesea prins de evocări visătoare, cam inconsistente, tendință favorizată de desele lui șederi în această casă. Succesul obținut de aceste peisaje îl îndeamnă să facă mereu altele, uneori în colaborare cu elevii săi. Din fericire, pînă la bătrînețe, își păstrează în fața naturii toată spontaneitatea talentului său.

COURBET Gustave

Născut la Ornans în 1819, mort în 1877 la La Tour de Peilz, Elveţia.

Originar dintr-o familie burgheză stabilită la ţară. A primit primele lecţii de desen într-o şcoală privată din Besançon. În 1840 pleacă la Paris să studieze dreptul, dar se apucă de pictură. Face cîteva peisaje şi nişte portrete; pe atunci practica un romantism destul de banal de care se lecuieşte în urma unor studii susţinute la Luvru şi în muzeele din Olanda (1847). Expune la Salonul din 1850 primele lui tablouri realiste, printre care *Înmormîntarea la Ornans*, care provoacă scandal. O şedere în Sud (Montpellier) îl ajută să se desprindă definitiv de tenebrele romantice (*Bună ziua, domnule Courbet*, muzeul din Montpellier). Cu prilejul Expoziţiei universale din 1855, o expoziţie personală de patruzeci de tablouri, organizată într-o baracă, are un răsunet enorm (*Atelierul*, Luvru). În iarna 1858—1859 stă la Frankfurt; se va întoarce în Germania, atras de plăcerea de a vîna şi de felul cum este primit de artişti. Membru al Gărzii Naţionale în 1870, participă la activitatea guvernului insurecţional din 1871. După Comună este declarat răspunzător de căderea coloanei Vendôme, închis şi condamnat la plata cheltuielilor pentru reconstruirea monumentului. Stă la Ornans, apoi, în 1873, se refugiază în Elveţia, pentru a scăpa de ameninţarea cu închisoarea şi se instalează la La Tour de Peilz, lîngă Geneva. Pentru a cîştiga ceva bani, are tendinţa să lucreze cît mai mult cu ajutorul elevilor care-şi însuşesc foarte bine maniera maestrului.

DAUMIER Honoré

Născut la Marsilia în 1808, mort la Valmondois în 1879.

Fiul unui muncitor sticlar, care se stabileşte la Paris în 1816. Merge în mai multe ateliere de pictură şi prin 1828 învaţă procedeul litografiei, pe atunci nou. În timpul Monarhiei din Iulie, va face desene politice cu caracter satiric, mai ales pentru jurnalul *La Caricature* sau pentru *Le Charivari*, drept care s-a ales cu închisoarea în mai multe rînduri. Prin 1845 a început să picteze cu multă sîrguinţă ca autodidact, fără să părăsească meseria de litograf cu care-şi cîştiga existenţa; a încercat să facă şi sculptură, însă lucrările care îi sînt atribuite sînt mult prea numeroase. S-a împrietenit cu pictorii de la Barbizon, Millet, Rousseau şi Corot. A cunoscut un moment de glorie cînd a fost premiat

la concursul organizat în 1848 pentru efigia oficială a *Republicii* (Luvru). S-a retras la Valmondois, a trăit sărăcăcios, dintr-o pensie mică primită de la stat, într-o casă cumpărată de Corot; a murit orb.

DAVID Jacques-Louis Jorrol olișcuție

Născut la Paris în 1748, mort la Bruxelles în 1825.

Din atelierul lui Boucher a trecut în acela al lui Vien, unde a putut învăța primele elemente ale neo-clasicismului pe care și le-a însușit cu convingere în timpul șederii la Academia franceză din Roma, între 1775 și 1780. În 1783 este făcut academician și, ca să picteze *Horații*, comandați de administrația regală, se întoarce la Roma; expune aci, în 1784; tabloul are un succes imens, confirmat anul următor la Salonul de la Paris. Sub guvernul revoluționar al Convenției, a luat parte activă la politică și a fost chiar și președinte al Adunării naționale. A votat moartea regelui; a pictat cîteva tablouri în spirit revoluționar (*Le Peletier de Saint-Fargeau*, *Marat*, *Moartea toboșarului Bara*); în timpul reacțiunii thermidoriene, a fost închis cîtăva vreme. Fascinat de geniul lui Bonaparte, s-a aliat cu Consulatul și cu Imperiul și a executat cîteva pînze cu caracter istoric: *Încoronarea împăratului*, *Împărțirea stindardelor*. În 1815, de teamă să nu fie arestat ca regicid, s-a exilat la Bruxelles, refuzînd îndurarea lui Ludovic al XVIII-lea, care-i dădea posibilitatea să se întoarcă în Franța. A pictat toată viața portrete.

DEGAS Edgar

Născut la Paris în 1834, mort la Paris în 1917. Se trage dintr-o familie de burghezi bogați. A învățat mai întîi cu un elev al lui Ingres, Lamothe, și și-a completat această educație clasică printr-o călătorie în Italia (1856), în cursul căreia a scos numeroase studii după operele maeștrilor. Primele lui tablouri dovedesc impresia puternică lăsată de Ingres, (*Masacrele din orașul Orléans*, Luvru, 1865). După războiul din 1870 se vor preciza tendințele lui personale către analiza psihologică și observația realistă, vizibile încă de la *Familia Bellelli* (Luvru), tablouri reprezentînd curse de cai, portrete de caracter în compoziție descentrată. Dintr-o călătorie la New-Orleans, la fratele său René de Gas, se întoarce cu un tablou tipic pentru această orientare, *Tîrgul de bumbac de la New-Orleans*,

1873 (muzeul din Pau). Curînd va extinde aceste studii de caracter la viața populară (*Spălătorese*, *Călcătorese*, *Absintul*, 1877–1878, Luvru). Nudurile făcîndu-și toaleta îi vor pune la îndemînă o temă fără sfîrșit pentru noi studii de atitudini și de compoziții, după cum nesfîrșită este tema balerinelor. Prin 1884, are niște tulburări de vedere și adoptă procedeul pastelului; pe la 1898, aproape orb, trebuie să părăsească pictura. Se ocupă de sculptură.

DELACROIX Eugène

Născut la Saint-Maurice, lîngă Paris, în 1798, mort la Paris în 1863.

Tatăl lui a fost ambasador și ministru; se crede că ar fi putut fi fiul natural al lui Talleyrand. În 1816 intră în atelierul neo-clasicului Guérin, dar îl studiază pe Rubens la Luvru. Primul lui tablou mare este *Barca lui Dante*, 1822 (Luvru). *Masacrul din Chios* (Luvru) e cumpărat de stat la Salonul din 1824. În 1825 descoperă pictura engleză la Londra, iar la Paris îi cunoaște pe artiștii englezi, printre care Bonington. *Moartea lui Sardanapal* de la Salonul din 1827 (Luvru) arată entuziasmul lui pentru Rubens. Revoluția din 1830 îi inspiră *Libertatea conducînd poporul*, capodopera lui. O călătorie în Maroc, unde însoțește un ambasador extraordinar (1831–1832), va lăsa o urmă adîncă în viața lui. Sub Monarhia din Iulie, va primi comenzi monumentale importante (biblioteca și salonul Regelui la Camera deputaților, biblioteca Senatului); mai tîrziu va decora și salonul Păcii la Hôtel de Ville (distrus), un plafon la galeria lui Apollo la Luvru și, la sfîrșitul vieții, capela Saints-Anges de la Saint-Sulpice. Pictor, scriitor, moralist, critic de artă, om de lume, Delacroix, care a ținut un jurnal o perioadă din viață, a fost una din personalitățile cele mai reprezentative din veacul său.

EMPERAIRE Achille

Născut în 1829 la Aix-en-Provence, mort la Aix-en-Provence în 1898.

Mic de statură ca un pitic și foarte rău făcut, a trăit greu din pictură, deși se ducea uneori la Paris unde încerca să fie primit la Salon. Prieten de tinerețe cu Cézanne, pe care se poate să-l fi influențat, mai ales prin desenele de nuduri; se știe că Cézanne nu îndrăznea să-și ia modele. Desenele

lui Emperaire sînt foarte frumoase; în schimb, picturile, din care n-au rămas decît cîteva, sînt mediocre.

GAUGUIN Paul

Născut la Paris în 1848, mort la Atuana, insula Fatu-Iva, în 1903.

A vrut, mai întîi, să se facă marinar și cîțiva ani a navigat, astfel că a ajuns o dată la Rio de Janeiro (1865). În 1871, a intrat la un agent de schimb; peste doi ani s-a căsătorit cu o daneză, Mette Sophie Gad, și a început să picteze ca amator. Totuși, în 1883, a renunțat la această meserie, pentru a duce o viață aventuroasă de artist; în 1885, soția s-a despărțit de el și a plecat în Danemarca. În 1886, o perioadă petrecută la Pont-Aven, unde îl întîlnește pe Émile Bernard, marchează desprinderea lui de impresionism, tendință confirmată în cursul unei călătorii pe care o face în Martinica în 1887. Întors la Paris în 1888, reia legăturile cu grupul de la Pont-Aven, se duce după Van Gogh la Arles în același an și se ceartă cu el. La Pouldu, în 1888, pictează tablourile lui cele mai sintetice (*Frumoasa Angèle*, Luvru; *Crist galben*, Bruxelles; *Lupta lui Iacob cu îngerul*, Edimburg). După ce vinde la licitație treizeci de pînze, în 1891, pleacă în Tahiti, unde va sta pînă în 1893. Pictează tablouri pe teme maori. Se întoarce la Pont-Aven, apoi, în 1895, pleacă definitiv din Franța și se instalează în Tahiti unde trăiește potrivit obiceiurilor indigene. Ros de alcoolism și de sifilis, plănuiește să se sinucidă, însă înainte de a-și înfăptui planul pictează un tablou mare care trebuia să fie testamentul său: *De unde venim? Unde ne aflăm? Unde mergem?* (Boston). A încercat să se otrăvească. În 1901, pleacă din Tahiti într-o altă insulă franceză, Fatu-Iva, unde a avut certuri aprinse cu autoritățile civile și bisericești; a murit părăsit de toată lumea.

GÉRICAULT Théodore

Născut la Rouen în 1791, mort la Paris în 1824.

Se trage dintr-o familie burgheză. În 1808, s-a format în atelierul lui Horace Vernet, pictor de cai, și al lui Guérin, pictor neo-clasic; și-a completat instrucția artistică prin studierea operelor marilor maeștri expuși la Luvru. Primele lui tablouri sînt inspirate de epopeea napoleoniană: *Vînător din gardă*, 1812 (Luvru), *Cavalerist rănit părăsind lupta*, 1813 (Luvru). În cursul unei călătorii în Italia (1816) este

puternic impresionat de operele lui Michelangelo. Întors la Paris, abordează subiectele lui realiste, şi execută un tablou colosal, inspirat de un eveniment contemporan, *Pluta Meduzei*, pe care-l expune la Salonul din 1819 (Luvru). Face cu acest tablou o expoziţie itinerantă în Anglia şi pleacă la Londra; descoperă pictura engleză şi studiază cu pasiune caii (*Derby-ul de la Epsom*, Luvru). La Paris face, îndemnat de doctorul Georget, studii după alienaţi mintali. După un accident de trăsură se alege cu o boală cumplită care-i va întuneca ultimii ani şi-i va provoca moartea la 26 ianuarie 1824.

GOYA Francisco Francesco de Goya y Lucientes

Născut la Fuendetodos (provincia Saragossa) în 1764, mort la Bordeaux în 1828.

În 1760 intră, pe timp de patru ani, în atelierul unui pictor local, José Luzan. După două eşecuri la concursurile organizate de academia San Fernando din Madrid, în 1770 pleacă în Italia. În 1771, primeşte o comandă ca să picteze fresca unei cupole la Notre-Dame din Saragossa. În 1773, la Madrid, se căsătoreşte cu Josefa, fiica pictorului Bayeu. În 1774, pictorul Raphaël Mengs îl angajează pentru nişte cartoane cerute de manufactura regală de covoare, la care va lucra pînă în 1791. În 1780, este ales academician, cu unanimitate de voturi, prezentînd tabloul *Crucificarea*. Face numeroase portrete pentru rege, familia regală şi marile personaje de la curte. În urma unei boli devine complet surd (1794); îi moare socrul în 1795. Anul 1798 este hotărîtor, căci Goya este chemat să picteze frescele de la capela San Antonio de la Florida, unde va elabora maniera sa romantică. Rămîne la Madrid sub ocupaţia franceză; îşi pierde soţia în 1812. În 1819 cumpără o casă la ţară, căreia îi va da numele „Casa Surdului" (Quinta del Sordo). În urma răzmeriţelor liberale din 1820, Spania cunoaşte mari tulburări; Goya jură credinţă noii Constituţii; în urma expediţiei franceze din 1820, în Spania absolutismul este restabilit; de teama persecuţiilor, Goya se ascunde, apoi obţine autorizaţia de a se refugia în Franţa; se instalează la Bordeaux, fapt ce nu-l împiedică să călătorească la Madrid în 1826 şi 1827. Moare la Bordeaux la 16 aprilie 1828.

MANET Édouard

Născut la Paris în 1832, mort la Paris în 1883.

Se trage dintr-o familie bugheză (tatăl magistrat). După ce s-a gîndit mai întîi să se facă marinar (drept care a ajuns pînă la Rio), a intrat în atelierul lui Couture, pe care l-a părăsit în 1856; s-a format mai ales prin studierea pînzelor de la Luvru. Primele lui opere dovedesc o influență puternică a picturii spaniole (*Lola din Valencia*, Luvru, 1862). După o călătorie în Olanda, anul următor, se căsătorește cu Suzanne Leenhoff. La Salonul celor Refuzați, din 1863, *Dejunul pe iarbă* (Luvru) dă naștere unui mare scandal; *Olympia* (Luvru) admis la Salonul din 1865 face o impresie și mai puternică. Este apărat de Émile Zola în *L'Événement* (1866). În 1870, în urma unei discuții la cafenea, se bate în duel cu Duranty. În timpul războiului din 1870 este ofițer de stat major. Din acest moment, biografia lui Manet nu mai cuprinde decît istoria operei sale; întotdeauna a dorit să se deosebească de ceilalți impresioniști, a refuzat să facă parte din grupul lor și-și trimite într-una operele la Salon unde este aproape întotdeauna admis dar rareori răsplătit; totuși, în 1881, prietenul său Antonin Proust îi obține Legiunea de onoare. După 1870 renunță la pictura în tonuri închise, adoptă maniera luminoasă inițiată de Monet și se pleacă tot mai mult în fața unui realism de felul celui al lui Zola (*Nana*, 1877, Hamburg; *Chez le Père Lathuile*, Tournai, 1880).

MONET Claude

Născut la Paris în 1840, mort la Givernay în 1926.

Tatăl său se instalase la Le Havre pe cînd Monet avea cinci ani; în acest oraș îl întîlnește pe Boudin, iar acesta l-a făcut să picteze peisaje după natură. În 1859 se află la Paris unde îl întîlnește pe Pissarro. Studiile de pictură sînt întrerupte de stagiul militar pe care-l face în Algeria, scurtat totuși din pricina stării sănătății sale. Se întoarce la Paris în 1862; intră în atelierul lui Gleyre, unde-i reîntîlnești pe Renoir, Sisley și, mai ales, pe Bazille, care este norocos și-l va ajuta adesea pe prietenul său lipsit de mijloace de trai. Pictează după natură la Fontainebleau, pe plajele Normandiei, pe malurile Senei, lîngă Paris, însă adevăratul lui țel este să înfățișeze figurile în realitatea pe care o au în aer liber (*Femei în grădină*, 1868, Luvru).

 În 1870, se căsătorește cu prietena sa Camille, apoi ca să

fugă de invazie pleacă la Londra unde îl descoperă pe Turner; după aceea se duce în Olanda. Din 1872 pînă în 1878 locuieşte la Argenteuil pe malurile Senei şi elaborează o tehnică vibrantă care exprimă mişcarea luminii. Încearcă să-şi concentreze cercetările asupra variaţiilor luminoase într-un singur loc (*Argenteuil*, *Les débâcles*) şi curînd creează într-un mod cu totul sistematic, „seriile" sale (*Pietre de moară*, 1891, *Plopii*, 1892; *Catedralele*, 1892—1895; *Vederi din Londra*, 1900—1901; *Vederi din Veneţia*, 1908). Într-adevăr Monet şi-a extins cercetările dincolo de locurile din Normandia şi din Ile-de-France, în Olanda, Provenţa, pe Riviera ligură. Încă dinainte de 1900, lucra la vastul poem luminos *Nuferii*; întrerupt în 1922 pentru cîtva timp din pricina unei orbiri provocate de o cataractă, acest ciclu imens, din care o parte a donat-o statului (muzeul de la Orangerie) este pictat după o grădină pe apă pe care şi-a amenajat-o la locuinţa lui din Giverny, unde a murit la optzeci şi şase de ani.

MONTICELLI Adolphe

Născut la Marsilia în 1824, mort la Marsilia în 1886.

Familia lui era originară din Piemont, de unde a venit în Franţa în secolul al XVIII-lea. Din 1841 pînă în 1844 a urmat, în oraşul natal, cursurile şcolii municipale de desen. După un prim contact cu Parisul în 1846, îşi va împărţi timpul între capitală şi oraşul natal (1851—1862); cel mai mult îl vor influenţa Diaz şi Delacroix. Din 1862 pînă în 1870, se fixează la Paris; războiul îl alungă la Marsilia pe care n-o va mai părăsi decît pentru a sta sau a face excursii în Provenţa, ale cărei peisaje le pictează cu multă bucurie. Din nefericire a abuzat de un anume gen de pictură de atelier, care avea mult succes; reputaţia lui postumă a avut de suferit de pe urma acestui fapt, cu atît mai mult cu cît unii din elevii lui l-au plagiat.

ROUSSEAU Henri, zis Vameşul

Născut la Laval în 1844, mort la Paris în 1910.

În 1869, părăsind armata unde se angajase mai înainte, vine la Paris şi intră în administraţia oraşului ca funcţionar la vamă. Începe să picteze ca autodidact şi va deschide o şcoală de muzică, de pictură şi de dicţiune; scrie poeme şi drame.

Salonul Independenților, unde nu era juriu, îi dă posibilitatea să se afirme; va expune aici, regulat, din 1886 pînă în 1898 și din 1901 pînă în 1910. A fost cîntat de simboliști cu mult înainte de a fi fost „redescoperit" de Alfred Jarry, Apollinaire, Picasso, Delaunay.

ROUSSEAU Théodore

Născut la Paris în 1812, mort la Barbizon în 1867.

Tatăl lui era originar din Jura; în tinerețe a stat mai mult în această regiune și imaginația lui a fost izbită de atmosfera munților și a pădurilor. A fost elevul vărului său, peisagistul Pau de Saint-Martin, care l-a dus să picteze lîngă Compiègne. De la vîrsta de șaisprezece ani frecventează atelierele oficiale. În 1830 pictează cu entuziasm munții din Auvergne, apoi întreprinde o călătorie în Normandia, cu rezultate la fel de bune; în 1832 vizitează Mont-Saint-Michel împreună cu De Laberge, un pictor pasionat de natură. În 1834, contemplînd piscul Mont Blanc văzut din defileul Faucille (Jura), se inspiră pentru unul din tablourile lui cele mai romantice (Copenhaga); tot atunci a pictat *Coborîrea vacilor în Morivan* (schiță aflată la muzeul din Amiens), tablou refuzat la Salon; juriile se obișnuiseră să-l respingă pe Rousseau, așa că nu și-a putut arăta opera decît în 1848, cînd au apărut saloanele fără jurii. Din acest moment arta lui evoluează înspre o concepție obiectivă; lucrează tot mai mult în pădurea de la Fontainebleau și, în cele din urmă, se stabilește la marginea pădurii, în satul Barbizon; călătorește totuși, deși mai puțin ca înainte, în Vandea, Landes, Isle-Adam, Jura, Picardia. A trăit singur, adesea în mare sărăcie.

TURNER Joseph Mallord William

Născut la Londra în 1755, mort la Londra în 1851.

Fiul unui bărbier. A făcut studii foarte sumare iar setea de cultură de care a dat dovadă toată viața a fost aceea a unui autodidact. Foarte precoce, vindea desene și acuarele de la vîrsta de doisprezece ani, iar la șaisprezece începu să lucreze după natură. Talentul lui a fost recunoscut foarte devreme căci, la douăzeci și șapte de ani a fost primit membru la Royal Academy (1802). A călătorit tot timpul în Marea Britanie, apoi pe continent, mai ales în Italia, unde va fi urmărit de amintirea lui Claude Lorrain. A trăit singur fiind și misogin. Și-a lăsat atelierul moștenire „Națiu-

nii", ceea ce explică faptul că operele sale se întîlnesc rareori în afara muzeelor engleze.

VALECIENNES Pierre-Henri de

Născut la Toulouse în 1750, mort la Paris în 1816.

Primește primele cunoștințe la Academia de pictură din Toulouse și-și începe în sudul Franței viața de pictor călător. A făcut prima călătorie în Italia în 1769, mai tîrziu a vizitat ținutul Touraine, pădurile din împrejurimile Parisului; uneori, este greu de stabilit cînd s-a dus în Anglia, în Spania, Germania... De la sfîrșitul lui 1778 pînă în 1780, stă în Italia unde vizitează cîmpia din jurul Romei, Campania și Sicilia; se întoarce la Paris trecînd prin Umbria, Toscana, orașele din Marche, Emilia, Lombardia, regiunea lacurilor, Piemont, Savoia, Elveția. Vine din nou în Italia în 1782; i se pierde urma din 1782 pînă la începutul lui 1787, perioadă cînd acest neobosit călător explorează Grecia, Egiptul, Orientul Mijlociu, Turcia, arhipelagul grecesc. În 1787 este primit la Academia regală de Pictură. De acum încolo va expune peisaje compuse cu ajutorul studiilor pictate și al desenelor făcute după natură, din care Luvrul deține mai multe sute de exemplare. Profesor de perspectivă la École des Beaux-Arts, în 1812, a scris *Elemente de perspectivă practică*, un tratat despre peisaj, ale cărui principii au fost respectate în toată prima jumătate a secolului al XIX-lea.

VAN GOGH Vincent

Născut la Groot-Zunder (Olanda) în 1853, mort la Auvers-sur-Oise în 1890.

Fiul unui pastor. După diferite încercări în comerțul de tablouri alături de unchiul său, este cuprins de o febră religioasă și se face misionar, dar scandalizează autoritățile evanghelice prin purtările lui prea libere. În 1880, se întoarce către pictură, primește sfaturile lui Mauve și descoperă arta stampelor japoneze. Atunci pictează într-o manieră neagră subiecte inspirate din mizeria poporului (*Mîncătorii de cartofi*), naturi moarte și peisaje. Vincent, ajutat de fratele său Théo, care este funcționar la negustorul de tablouri Goupil din Paris, vine în acest oraș în 1886; stă pînă în 1888. Sub influența lui Monticelli și a impresionismului, își schimbă maniera, evoluează înspre pictura luminoasă și diviziunea tonului. Din februarie

1888 pînă în mai 1889, locuieşte la Arles, unde, în contact cu Gauguin, simte primele semne de nebunie; dobîndeşte o manieră personală, exaltînd culoarea cu frenezie. Din mai 1889 pînă în mai 1890, trebuie să stea în spitalul de alienaţi de la Saint-Rémy. Fratele său Théo îl aduce la Auvers-sur-Oise, unde locuieşte în preajma doctorului Gachet (mai 1890). Aici s-a sinucis cu un glonte de revolver la 27 iulie al aceluiaşi an.

SECOLUL AL XX-LEA

BRAQUE Georges

Născut la Argenteuil lîngă Paris în 1882, mort la Paris în 1963.

Fiul unui antreprenor zugrav care s-a fixat la Le Havre cînd copilul avea opt ani; la început a lucrat în întreprinderea tatălui. În 1900 se află la Paris. Mai întîi a pictat peisaje foviste, apoi arta lui s-a transformat sub influenţa lui Cézanne pe vremea cînd picta la Estaque (1900). Expune la Salonul din 1908; după părerea unui critic din vremea aceea, Louis Vauxcelles, tablourile lui sînt făcute „din cuburi mici". În acelaşi an organizează o expoziţie personală. Lucrează împreună cu Picasso timp de cîţiva ani. Este trimis pe front în 1914, rănit în 1915, şi, convalescent încă, se reapucă de pictat în 1917. Între 1919 şi 1930 trece printr-o fază aproape „realistă", cînd arta lui dovedeşte mai mult respect faţă de aparenţe. Apoi arta sa păstrează un echilibru între real şi abstract, cu tendinţa, manifestată în ultimii ani, către o formă tot mai sumară.

CHIRICO Giorgio de

Născut în 1888 la Volo, în Thessalia.

Tatăl lui era sicilian; după ce a lucrat cîţiva ani la Paris, unde a sosit în 1911, după război s-a încadrat în şcoala italiană. În *Peisaje metafizice* se dovedeşte a fi, încă din 1917, precursorul suprarealismului. De atunci a evoluat spre realism, renegîndu-şi zgomotos începuturile.

DELAUNAY Robert

Născut la Paris în 1885, mort la Montpellier în 1941.

Delaunay, care practica pictura naturalistă, pe la 1900 evoluează înspre cubism, ca şi soţia lui, Sonia Terk. Foarte curînd, se întoarce către abstracţia pură şi, prin 1912 începe

să picteze variaţiunile lui colorate, tendinţă pe care poetul Guillaume Apollinaire o numeşte „Orfism". Este adevăratul precursor al artei nonfigurative.

DUCHAMP Marcel

Născut în 1887 la Blainville, lîngă Rouen.

Pictor amator, mai întîi imitator al impresionismului, în 1911 îşi schimbă pe neaşteptate orientarea, adoptînd un fel de cubism, căruia vrea să-i dea o orientare ermetică. (*Nud coborînd scara*, 1912). Această orientare se accentuează în operele posterioare, în care părăseşte formalismul cubist; ajunge la *Mireasa dezbrăcată de celibatari*, construcţie din sticlă şi metal, elaborată pe îndelete din 1915 pînă în 1923. A fost inventatorul lui *Ready-Made*, obiect oarecare înălţat la rangul de operă de artă prin alegerea lui de către artist; a fost unul din iniţiatorii mişcării dada. Încă din 1913, cînd a trimis *Mireasa dezbrăcată* la Armory Show de la New York, s-a bucurat de o mare faimă în Statele Unite, unde, în cele din urmă, şi-a stabilit domiciliul.

ENSOR James

Născut la Ostende în 1860, mort la Ostende în 1949.

Cu excepţia unei singure şederi la Bruxelles, a trăit singur în atelierul său de la Ostende, pierdut în visări. Arta lui personală este elaborată prin 1880, pornind de la unele influenţe impresioniste şi de la aceea a lui Turner. Capodopera lui este o pînză mare pictată în 1888: *Intrarea lui Cristos la Bruxelles*. Această scînteiere de geniu n-a ţinut decît cîţiva ani, după 1900, imaginaţia lui este secătuită, arta sclerozată; dar, alături de norvegianul Munch, el a fost adevăratul iniţiator al expresionismului.

KANDINSKY, Vassily

Născut la Moscova în 1866, mort la Neuilly-sur-Seine în 1944.

Îşi simte vocaţia vizitînd o expoziţie impresionistă la Moscova, în 1895, iar în 1896 pleacă la München ca să înveţe pictura. În 1901 întemeiază aici grupul Falanga şi deschide o şcoală de pictură; după cîteva călătorii în Germania şi în străinătate, printre care una în Franţa în 1906, se întoarce la München în 1907. În 1910, pictează primele opere în întregime abstracte şi-şi precizează convingerile într-o lucrare intitulată *Despre spiritual în artă*,

publicată în 1912. Este unul din principalii participanţi la mişcarea cunoscută sub numele *Der Blaue Reiter*. La declararea războiului, se retrage în Elveţia, se duce în Rusia unde se alătură mişcării revoluţionare; se întoarce în Germania în 1921, este profesor la Bauhaus din Weimar. În 1933, ca să fugă de persecuţiile naziste, se instalează la Paris.

KIRCHNER Ernst Ludwig

Născut la Aschaffenburg în 1880, mort la Davos în 1938.

În 1905 este principalul fondator al grupului *Die Brücke*, instalat mai întîi la Dresda, mutat apoi, în 1911, la Berlin. Influenţa picturii negre şi polineziene l-a împins, încă din 1904, să încline către un expresionism care capătă un accent dureros şi dezamăgit. În 1917 părăseşte Germania şi se duce la Davos, în Elveţia, unde descoperă munţii. Temperamentul lui melancolic îl împinge să-şi pună capăt zilelor.

MATISSE Henri

Născut la Coteau în 1869, mort la Cimiez în 1954.

În 1895 intră în atelierul lui Gustave Moreau, unde îi întîlneşte pe Rouault, Camoin, Marquet. A făcut un mare număr de copii la muzeul Luvru. În 1897, expune la Societatea naţională un tablou realist, *La Desserte*, după care, în 1908, va face o variantă fovistă. Va picta peisaje de pe Coasta de Azur. Primele lui tablouri foviste datează din 1905. Totuşi, de prin 1909—1910 arta lui se purifică (*Dansul* şi *Muzica*, Moscova) şi tinde către o stilizare a realului. Din 1908 a deschis la Mînăstirea păsărilor un atelier foarte frecventat de străini şi se impune ca şef de şcoală. După primul război mondial, timp de vreo zece ani, practică o manieră mai figurativă şi aproape senzuală. Comanda pentru o mare l[illegible]are decorativă pe tema *Dansul* (Meryon, fundaţia Barn[illegible] 1931–1933) îl duce către o concepţie mai abstractă. După al doilea război mondial se instalează la Nisa, construieşte şi pictează o capelă a ordinului Saint-Dominique la Vence (1947–1951); la sfîrşitul vieţii, aproape neputincios, se serveşte pentru compoziţiile sale aproape numai de hîrtii decupate.

MONDRIAN Pieter Cornelis, zis Piet

Născut la Amersfort, Olanda, în 1872, mort la New York în 1944.

Începe prin a picta peisaje naturaliste. Vine la Paris în 1911, şi, sub influenţa cubismului, pictează seria de *Arbori*. Dorinţa lui de abstracţiune se decantează cu încetul. În 1914 această stilizare se transformă într-o rînduire pur şi simplu geometrică. În Olanda, îl întîlneşte pe pictorul Van Doesburg şi întemeiază împreună cu el revista *De Stijl*, al cărei prim număr apare în 1917, şi care preconizează crearea unei arte bazată pe raporturile dintre forme şi culori şi care nu mai are nici o legătură cu asemănarea. În acest fel va picta începînd de prin 1919 pînă la moarte.

MUNCH Edvard

Născut la Loyten (Norvegia) în 1863, mort la Ekely, lîngă Oslo, în 1944.

Elev al lui Christian Krohg; stă la Paris şi la Berlin. În 1892, trimiterea lui la Asociaţia artiştilor berlinezi provoacă scandal şi duce la dizolvarea grupării. Petrece trei ani la Berlin, se duce apoi la Paris, în 1896, unde frecventează grupul simbolist din jurul revistei *Mercure de France*. Timp de zece ani călătoreşte mult în Germania, Italia, Norvegia, Franţa. În 1908, se internează pentru îngrijiri într-o clinică psihiatrică. După aceea duce, la proprietatea sa de la Ekeley o viaţă foarte retrasă, cu totul opusă vieţii de călător pe care o dusese pînă atunci.

PICASSO Pablo

Născut în 1881 la Malaga, mort în 1973.

Îşi începe cariera la Barcelona, iar în 1900 vine la Paris; sub influenţa lui Toulouse-Lautrec, pictează tablourile ce trădează o dezamăgire din „perioada albastră" (1901—1904), urmată de „perioada roz" (1905—1906). Exemplul oferit de sculptura neagră îl face să picteze un mare tablou, *Domnişoarele din Avignon* (1907), ale cărui forme decupate cu violenţă anunţă formalismul cubist, pe care Picasso, împreună cu Braque, îl va practica metodic pînă în 1914. Redat sie însuşi prin plecarea lui Braque pe front, Picasso oscilează între un clasicism în maniera lui Ingres şi deformaţiile monstruoase din „perioada lui antică". Între 1920 şi 1925, cunoaşte un moment de destindere, cînd formele cubiste capătă o plenitudine armonioasă (*Trei muzicanţi mascaţi*, 1921). Începînd cu 1928, trece printr-o perioadă simbolistă, comparabilă cu suprarealismul, care se elaborează tot pe atunci. Drama războiului civil spaniol îi inspiră o utilizare

dramatică a decupajelor cubiste (*Guernica*, 1937). Va picta mereu „figuri masacrate", pe care le alternează cu compoziții pur plastice, uneori inspirate din antichitate, care în cele din urmă vor fi dominante (perioada Antibes), atmosfera Coastei de Azur aducînd o oarecare destindere în tensiunea lui dramatică. Se dedă cu mult elan cercetărilor pentru producerea ceramicii în atelierele de la Vallauris. Imediat după al doilea război mondial, s-a înscris în Partidul comunist, fapt ce îi inspiră alte cîteva tablouri „angajate" (*Război și Pace*, 1952).

ROUAULT Georges

Născut la Paris în 1871, mort la Paris în 1958.

Este singurul dintre elevii fovişti ai lui Gustave Moreau asupra căruia maestrul a avut, timp de cîțiva ani, o oarecare influență. În 1901 și 1905, exemplul *Femeilor la scăldat* al lui Cézanne îi inspiră o deformare tragică care-l ajută să traducă viața jalnică a clovnilor și a prostituatelor. Este sensibil la stilul vehement al lui Léon Bloy, scriitor catolic, iar arta lui va căpăta o semnificație profund creștină, unică în vremea noastră. Împreună cu Matisse a fost unul dintre inițiatorii mișcării foviste.

VLAMINCK Maurice de, zis Maurice Vlaminck

Născut la Paris în 1876, mort la Rueil-la-Gadelière în 1958.

Tatăl lui era din Nord, iar numele înseamnă Maurice flamandul. A profesat un liberalism înflăcărat pe care l-a manifestat toată viața, chiar atunci cînd, către sfîrșitul ei, a devenit în polemici, ca și în artă, ceva mai tradiționalist. Luîndu-l ca exemplu pe Van Gogh, pictează alături de acesta peisaje convulsionate, în culori arbitrare. Cei doi artiști expun aceste peisaje înflăcărate la Saloanele Independenților și la cel de Toamnă din 1905. În 1906 Vollard îi cumpără tot ce avea în atelier. În 1908, se inspiră, pentru culoare și pentru factură, din ultima manieră a lui Cézanne; perioada aceasta va dura pînă în 1919. Arta lui se va îndrepta treptat spre imagistică.

CUPRINS